Philosophie

Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaffens dieser Zeit.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

Vorgelegt von

Fritz Koschinsky

aus Breslau.

Promotion: 15. Mai 1931.

Breslau 1931.

Druck von Hugo Hiltmann, Werkdruckerei, Liebau in Schlesien.

Referent: Dr. Walther Vetter und
Korreferent: Dr. Peter Epstein

Examen rigorosum: 24. Juli 1929.

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaffens dieser Zeit.

Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . 1—5

I. Das Instrumentarium des 17. Jahrhunderts und seine Verwendung in der Praxis . . . . . 9—17

II. Das Arrangierverfahren des Praetorius und seine Auswirkung . . . . . 21—26

III. Kompositionen mit rein vokalen und rein instrumentalen Chören (vielchörige Kompositionen) . . . . . 29—44

IV. Die Orchesterbehandlung bei monodischen Kompositionen und Mischformen . . . . . 47—56

Schlußwort 57

Bemerkungen zu den Notenbeispielen des Anhangs . . . 61—69

Literatur und Abkürzungen . . . . . 73—74

Namen- und Sachregister . . . . . 77—79

Anhang: Proben aus Breslauer Kompositionen des 17. Jahrhunderts.

Einleitung.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543114_0001

Einleitung.

Die vorliegende Schrift ist als Beitrag zu einer „Geschichte der Instrumentation" gedacht, die noch nicht geschrieben ist. Sie kann bei der Fülle des Stoffes nicht Anspruch auf Vollständigkeit machen, sondern versucht nur, auf Grund einzelner markanter Fälle ein Bild davon zu geben, nach welchen Gesichtspunkten die protestantischen Meister des 17. Jahrhunderts ihr Kirchenorchester verwendeten.

Die Arbeit wurde angeregt durch das Studium von Breslauer Kompositionen des 17. Jahrhunderts, wie sie sich in großer Anzahl auf der Stadtbibliothek der schlesischen Hauptstadt befinden. Das Ergebnis dieser Untersuchungen war interessant genug: Zwar ließ sich keine für Ort und Zeit charakteristische Setzweise feststellen, so daß etwa auf eine „Schlesische Komponistenschule" hätte geschlossen werden dürfen; dagegen boten die meisten der von mir spartierten Stücke äußerst glückliche Beispiele dafür, wie sich die Lehren des Michael Praetorius in der Praxis auswirkten, Beispiele, die so treffend sind, daß man nicht umhin kann, eine unmittelbare Beeinflussung durch den Wolfenbüttler Kantor anzunehmen. Diese naheliegende Vermutung wird durch ein auf der Breslauer Stadtbibliothek aufbewahrtes Exemplar der „Psalmen Davids" von Heinrich Schütz[1]) bestätigt: Handschriftliche Zusätze in der Cantus-Stimme beziehen sich ausdrücklich auf Praetorius. Wir lesen da unter anderm: Bei Nr. 10 (Ich hebe meine Augen auf): „NB. die 10. Art eines Concert: nach des C. P. M. erinnerung", bei Nr. 17 (Alleluja, lobet den Herrn): „NB. die 5. art eines Concert: ist meistenteil der 10. Art fast gleich", endlich bei Nr. 18 (Lobe den Herrn, meine Seele): „Die 10. Art eines Concert".

[1]) Stadtbibliothek Breslau, Mus. 685. Die Stimmen gehörten der Kirche zu St. Maria-Magdalena.

So lag es nahe, den Kreis der Betrachtungen weiter zu ziehen, den dritten Band des „Syntagma Musicum“ zum Mittelpunkte der Darstellung zu machen, die dort aufgezeichneten Vorschriften durch Äußerungen anderer Autoren zu ergänzen, und so zu versuchen, ein Bild der Orchesterpraxis des 17. Jahrhunderts zu geben. Dabei mußte manches, was bereits hinlänglich bekannt ist, des Zusammenhanges wegen nochmals gesagt werden; immerhin ist verschiedenes, wie etwa die Angaben über transponierende Instrumente und die Registriervorschriften für die Orgel, meines Wissens noch nirgends behandelt worden.

Zwanglos ergeben sich auch aus den bisherigen Ausführungen die Gesichtspunkte für eine Beschränkung des für die vorliegende Studie in Frage kommenden Notenmaterials. Nehmen wir Michael Praetorius als Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen, so ist es einleuchtend, daß es in der Hauptsache die protestantische Kirchenmusik sein wird, die wir untersuchen müssen; denn alle protestantischen Meister des 17. Jahrhunderts stehen mittelbar oder unmittelbar unter dem Einflusse des „Syntagma Musicum“. Die protestantische Kirchenmusik ist es, die sich, vor allem im 17. Jahrhundert, neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten schafft, und an der wir so auch die Entwicklung des Kirchenorchesters am besten studieren können[1]).

Es sei im Folgenden ein kurzer Überblick über die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik, über ihre geistigen Voraussetzungen und stilistischen Mittel bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts gegeben[2]). Bis etwa zum Jahre 1580 sehen wir in der protestantischen Kirchenmusik eine einheitliche Tradition entwickelt: Auf einem älteren Stil, als dessen Grundprinzip wir die Motette anzusehen haben, aufbauend, erweist sie sich als ziemlich konservativ, gewinnt aber dadurch, daß sie den Choral in den Mittelpunkt des Schaffens stellt, eine eigene, fest ausgeprägte Art. Die durch die Verwendung des Chorals bedingte Unverrückbarkeit von Text und Melodie spiegelt in charakteristischer Weise die Einstellung des Musikers seiner Aufgabe gegenüber wieder: Kernpunkt der Musik ist die alleinige Bezogenheit auf Gott und die Schrift, die durch den Choral in freierer Form wiedergegeben wird. Die Musik erscheint uns so als ein Symbol des Protestantismus, als Ausdruck lutherischen

[1]) Vergl. Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig, 1925.

[2]) Die Grundlage für die folgenden Ausführungen bildet das oben zitierte Buch Blumes.

Geistes. Sie ist „der deutliche Ausdruck einer Menschheit, die, wie Luther selbst, dem Religiösen keineswegs mit individualistischen, rationalen Anschauungen entgegentritt, die vielmehr das Religiöse niemals empfängt durch eigene Kraft, . . . sondern stets von der allgemein gültigen und allgemein verbindlichen Grundlage aus: dem unbedingten Glauben, dem unbedingten Hingegebensein an Gott und seine einzige, unanfechtbare Offenbarung, die Schrift“ [1]).

Das äußere Mittel, dessen sich diese, ihrer geistigen Grundlage nach als gewissermaßen unpersönlich zu bezeichnende Musik bedient, ist eine Cantus-firmus-Technik, die sich zwanglos mit derjenigen der katholischen Meister des 16. Jahrhunderts vergleichen läßt. Während bei diesen noch immer der gregorianische Choral das motivische Rückgrat der mehrstimmigen Kompositionen abgibt, ist es bei den protestantischen Tonsetzern das deutsche Kirchenlied, dessen Text und Melodie die Gestalt der Musik maßgebend beeinflussen.

Das schon von Luther selbst vertretene Bestreben, der Gemeinde das Mitsingen der Lieder im Gottesdienste zu ermöglichen, veranlaßt die protestantischen Musiker, neben der durchimitierenden Motette auch den einfachen Satz Note gegen Note mit der Melodie in der Oberstimme zu pflegen. Bei dieser von Blume a. a. O. als „Kantionallied“ bezeichneten Form sind Melodie und Baß die allein für das musikalische Leben des Satzes maßgebenden Faktoren, während die Mittelstimmen nur der akkordischen Ausfüllung dienen. — Auf die aus einer Verschmelzung der beiden besprochenen Setzarten entstandene Form der „Kantionalmotette“, sowie auf den immer stärker werdenden Einfluß des in Venedig beheimateten „mehrchörigen Stils“ sei hier nur andeutend hingewiesen.

Der Wandel der kirchlichen Anschauungen, der sich in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vollzieht, verursacht naturgemäß, wie von Blume a. a. O. ausführlich dargelegt wird, eine Änderung der Einstellung des Musikers seiner Aufgabe gegenüber. War die Art der musikalischen Darstellung bisher eine objektivabgeklärte, bedingt durch die alleinige Bezogenheit auf das Schriftwort, so wird sie jetzt eine subjektiv-emotiale und wurzelt im persönlichen Erlebnis des Schaffenden. Damit steht diese neue Art der Komposition in striktestem Gegensatz zu der protestantischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts. Die neuartige Musik macht sich natürlich auch neue Klangmittel dienstbar und findet ihr am meisten geeignetes Tonwerkzeug in der Solostimme, daneben in den bald

[1]) Blume, a. a. O., S. 33.

chorisch, bald solistisch behandelten Instrumenten. Schon die Übergangszeit, deren Beginn wir etwa um das Jahr 1580 anzusetzen haben, macht sich, geleitet von dem Bestreben, den religiösen Inhalt des Textes in möglichst großartiger Weise nach außen hin zu projizieren, diese Klangmittel dienstbar.

Es ergibt sich somit als Zusammenfassung der Ausführungen Blumes, daß die protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts kein einheitliches Gepräge haben kann, da zwei Stilrichtungen nebeneinander bestehen, deren Gegensatz in der verschiedenen geistigen Einstellung der Komponisten begründet ist. Neben Kompositionen, die die Merkmale eines neuen Gestaltungswillens, die ein neues Prinzip erkennen lassen, stehen solche, die unter Beibehaltung der geistigen Voraussetzungen einer früheren Zeit nur die äußeren Mittel der neuen Epoche aufweisen. Außerdem aber existieren Werke, die, unberührt von dem Wandel auf geistigem wie stilistischem Gebiete, völlig in den Bahnen des 16. Jahrhunderts wandeln. Endlich ist dann noch die — numerisch stärkste — Gruppe derjenigen Kompositionen, die als Mischformen aller dieser Erscheinungen anzusprechen sind.

Wir haben nun festzustellen, in wieweit die durch die obigen Ausführungen gegebene Gliederung des Stoffes sich auf das Thema dieser Arbeit anwenden läßt. Wie wir noch im einzelnen sehen werden, ist die Orchesterbehandlung bei Kompositionen der neueren Richtung nur sehr wenig verschieden von der bei Werken, die das alte Prinzip erkennen lassen. Dies darf uns nicht verwundern: Die Orchestrierung ist im 17. Jahrhundert ein äußeres Mittel, nicht bedingt durch die geistige Einstellung des Schaffenden zu seiner Aufgabe, sondern nur gefordert von dem Drang, einen neuen Klangkörper in den Dienst der Kirchenmusik zu stellen[1]). Daher wäre eine Einteilung, bei der der geistige Kern der einzelnen Kompositionen als Kriterium zugrunde gelegt wird, für die vorliegende Arbeit ungeeignet. Da es sich bei der Orchestrierung mehr um ein äußerliches Gewand handelt, mit dem die Komposition bekleidet wird, erscheint es richtiger, die äußere Form und Gestalt eines Werkes für die Haltung des Orchesters als maßgebend zu erachten. Wir haben dabei noch den Vorteil, daß die historische Reihenfolge verschiedener Instrumentationsweisen gewahrt bleibt. Am Anfang dieser Reihe steht das Verfahren, Kompositionen, die ursprünglich nur für Singstimmen gedacht sind, ganz oder teilweise mit Instrumenten zu besetzen oder zu verstärken.

[1]) Instrumental- und Vokalmusik sind noch nicht nach inhaltlichen oder liturgischen Gesichtspunkten geschieden. Vergl. Blume, a. a. O., S. 48.

Eine zweite Stufe der Entwicklung ist in der Gegenüberstellung von rein vokalen und rein instrumentalen Chören zu sehen. Hier sind die einzelnen Parte schon mit ziemlich genauen Bezeichnungen versehen, wobei jedoch stets noch dem Ausführenden in der Besetzung viel Freiheit gelassen wird. Schließlich haben wir die Kompositionen zu betrachten, die, mit monodistischen Mitteln arbeitend, meist schon ganz bestimmte, eindeutige Besetzungsangaben aufweisen. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß sich zwischen diese drei Hauptstufen der Entwicklung zahlreiche Glieder schieben, die, bald vorwärts, bald rückwärts gerichtet, einen allmählichen Übergang schaffen.

Stets müssen wir uns jedoch vor Augen halten, daß das Studium der Partituren des 17. Jahrhunderts keineswegs genügt, um einen vollständigen Eindruck von den Kompositionen zu erhalten. Das ganze 17. Jahrhundert läßt dem Dirigenten die Freiheit, ja, verlangt es direkt von ihm, ein Musikwerk durch Arrangement dem Aufführungsort und den vorhandenen Mitteln anzupassen. Dieser Umstand macht es notwendig, bei Betrachtung der Kompositionen stets auch theoretische Anweisungen zu Rate zu ziehen. Als solche haben wir neben dem grundlegenden Buche des Praetorius[1]) vor allem die Vorreden und „Ordinanzen" der Komponisten zu betrachten.

1) Syntagma Musicum . . . Wolfenbüttel 1619 ff. Neudrucke:
Band II: Faksimileausgabe, Kassel, 1929.
Band III: Leipzig, 1916, ed. Bernoulli.

I. Das Instrumentarium des 17. Jahrhunderts und seine Verwendung in der Praxis.

I. Das Instrumentarium des 17. Jahrhunderts und seine Verwendung in der Praxis.

Es ist oben schon betont worden, daß die veränderte Stellungnahme des Musikers zu seiner Aufgabe nur einen verhältnismäßig geringen Einfluß auf die Gestaltung der Orchestrierung gehabt hat. Daß man überhaupt das Orchester zur Mitwirkung bei der Kirchenmusik in immer stärkerem Maße heranzog, hat seinen Grund in der Hauptsache in dem Bestreben, die Musik in möglichst großartiger Weise nach außen hin wirksam zu gestalten; der mehrchörige Stil bot die beste Gelegenheit, diese Absicht in die Praxis umzusetzen. Auf der andern Seite finden wir ein von Praetorius genau festgelegtes und durch erhaltene praktische Beispiele bestätigtes Verfahren, ältere, nur für Singstimmen gedachte Kompositionen auch mit Instrumenten zu besetzen. Hier scheinen nun, neben der Freude am vielgestaltigen Klangbilde, noch andere Rücksichten praktischer Natur maßgebend gewesen zu sein[1]). Es mögen oft nicht genügend viele und auch wohl nicht genügend geschulte Kräfte vorhanden gewesen sein, um vielstimmige Stücke in rein vokaler Besetzung aufführen zu können. Die Rücksichtnahme auf vorhandene Mittel ist gerade im 17. Jahrhundert ein sehr wesentliches Merkmal der Anweisungen, die der Komponist durch die Vorrede oder die Bezeichnung der Stimmen gibt; wir werden hierauf noch im einzelnen zurückkommen.

Ist so eine prinzipielle Scheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik nicht festzustellen, so darf es uns nicht verwundern zu sehen, daß Instrumentalstimmen und Singstimmen völlig gleich behandelt werden. Ohne weiteres können derartige Parte umbesetzt werden, und der Ausführende macht von dieser Möglichkeit in weitestem Maße Gebrauch. Dies konnte umso leichter geschehen, als das 17. Jahrhundert fast alle Instrumente nicht in Einzeltypen, sondern in ganzen „Stimmwerken" vom Kleindiskant bis zum Großbaß baute.

---

1) Vergl. hierzu auch: Blume, a. a. O. S. 48.

Wir müssen feststellen, daß es dem Musiker des 17. Jahrhunderts ziemlich gleichgültig war, ob eine Partie von einer Singstimme oder einem Instrument ausgeführt wurde, und daß es ihm auch von geringer Bedeutung erschien, welches Instrument verwendet wurde. Hieraus folgt, daß für die „Instrumentation" dieser Zeit ein Begriff, der für unsere heutige Orchestrierung so sehr ausschlaggebend ist, fast bedeutungslos war: der Begriff der Klangfarbe des einzelnen Instrumentes oder des einzelnen Chores. Nur insoweit achtet der Instrumentator auf die Verschiedenheit des Klanges einzelner Gruppen, als es in seiner Absicht liegt, verschieden helle Flächen gegeneinander kontrastieren zu lassen. Auf all dies wird im Verlaufe dieser Schrift noch genauer einzugehen sein.

Die für unsere Begriffe sehr große Zahl von Instrumentenarten, die wir aus Beschreibungen, Inventarienverzeichnissen und Sammlungen kennen lernen[1]), scheint zunächst auf eine unübersehbare Menge von Besetzungsmöglichkeiten schließen zu lassen. Wir müssen jedoch beachten, daß sich große und reichhaltige Instrumentensammlungen nur an bevorzugten Stellen befanden, und daß ferner die Praxis bald eine ganze Reihe von Instrumenten aus klanglichen oder technischen Gründen wieder ausschied, wenn sie nicht überhaupt von Anfang an nur von einzelnen Liebhabern gespielt wurden. Michael Praetorius, der im zweiten Teil des „Syntagma Musicum" eine recht ansehnliche Reihe von Instrumenten beschreibt, berücksichtigt in den Besetzungsvorschriften des dritten Bandes hiervon nur einen kleinen Teil. Was übrigbleibt, ist freilich immer noch reichhaltig genug und läßt eine Fülle von Kombinationen zu.

Allgemein ist, wenigstens für die erste Hälfte des Jahrhunderts, eine gewisse Vorliebe für Blasinstrumente zu erkennen, die auf die Entwicklung des Orgelbaus von entscheidendem Einflusse wird[2]). Mit zunehmender Vorherrschaft des „monodischen" Stiles läßt sich eine immer häufigere und endlich fast ausschließliche Verwendung der Streicher feststellen, mit der die Vervollkommnung der Spieltechnik und die Verdrängung der Instrumente vom Violen-Typ durch solche

[1]) Vergl. Julius Schlosser, Alte Musik-Instrumente (Katalog der Wiener Staatlichen Sammlung), Wien, 1920, ferner: Franz Waldner, Zwei Inventarienverzeichnisse aus dem 16. Jahrhundert, in: Stud. z. M., IV, 128, sowie den Aufsatz von Georg Kinsky: Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart, J. P., 27, Leipzig, 1920, und vor allem Praetorius, a. a. O., Bd. II.

[2]) Vergl. Willibald Gurlitt, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel . . . (Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926), Augsburg, 1926.

des Violin-Typs Hand in Hand geht. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß die Verhältnisse örtlich verschieden sind, und daß wir zum Beispiel zu Johann Philipp Kriegers Zeit in Schlesien Kompositionen mit ausgesprochener Bevorzugung der Posaunen finden, die Krieger nur selten verwendet.

Die Instrumentengruppen nun, welche Praetorius durch die Erwähnung in den Besetzungsanweisungen[1]) als in der Praxis gebräuchlich gekennzeichnet hat, sind die folgenden: Violinen und Cornette, Querflöten, Blockflöten, Gamben, Viole da braccio, Posaunen und Fagotte. Mit starken Einschränkungen wird dann noch auf Krummhörner und Schalmeien hingewiesen. — Betrachten wir die in der Tabelle des zweiten Bandes des „Syntagma Musicum" angegebenen Umfänge und vergleichen wir sie mit denen in Kompositionen, die schon Besetzungsangaben zeigen, so erkennen wir, daß die Praxis hinter der Theorie erheblich zurückbleibt. Praetorius gibt folgende Umfänge an[2]):

Klein Zink	$g^2 - e^3$
Zink	(g) a – f^2 (g^3)
Cornone	c – d^2
Querflöte	g^1 – h^3
Querflöte	d^1 – d^3 (h^3)
Querflöte	g – ?
Blockflöte	g^1 – f^3
Blockflöte	c^1 – b^2
Blockflöte	f – d^2
Blockflöte	B – g^1
Blockflöte	G – d^1
Posaune	H – d^2 (e^2)
Posaune	E – g^1 (h^1)
Posaune	G – c^1 (g^1)
Posaune	(C) D – a (c^1)
Fagott	G – f^1 (g^1)
Fagott	C – d^1 (g^1)
Fagott	G – f (a)
Fagott	F – H (d)
Trompete	(C), c, c^1, g^1, (c^3, f^3)

Hierzu kommt dann noch die Gruppe der Akkordinstrumente, die bei Praetorius in einem besonderen Abschnitt über den Generalbaß

[1]) Band III, Ndr. S. 121 ff.

[2]) Bd II. Die eingeklammerten Töne sind nur von besonderen Virtuosen „im Falsett", d. h. durch „künstliche Griffe", zu erreichen.

behandelt werden[1]). Vom Schlagzeug werden nur die den Trompeten zugeordneten Pauken notiert, wenn nicht überhaupt auf eine Aufzeichnung dieser Partien verzichtet wird; gleichwohl darf man annehmen, daß die im zweiten Bande des „Syntagma" beschriebenen Triangel, großen und kleinen Trommeln, Glöckchen etc. gelegentlich ihre Verwendung gefunden haben: Wir werden sehen, daß man auch noch am Ende des Jahrhunderts bei passender Gelegenheit auf derartige Instrumente zurückgriff.

Wenn im Notenbilde die von Praetorius angegebenen Umfänge nicht erkennbar werden, also anscheinend die Praxis die Instrumente nicht bis zu diesen äußersten Grenzen in Anspruch nahm, so darf doch nicht unerwähnt bleiben, daß für die tiefen Bässe, wie Violone, Quintfagott, Großbaßpommer und Oktavposaune schon frühzeitig eine transponierende Notierung gebräuchlich war, wie Praetorius im dritten Bande des „Syntagma" beschreibt[2]): „Die Oktav Posaun aber, vnd die gar große Sub- oder Contrabaß Violen können nicht wol aus den gar tieffen Bässen (= Schlüsseln) musicirt werden, Sintemal es jnen etwas fremd vnd vngeübt an- vnd vorkömpt; Derowegen muß man dieselbe Bässe in Epidiapason in die Oktav drüber abschreiben; Also daß das): oben von der sechsten oder fünfften Lini abgenommen, vnd vff die mittelste oder dritte, oder auch vff die vierdte Lini von vnten zu rechnen, gesetzt werde: So kömpt es dem Instrumentisten gar recht vnd wol zu gebrauchen. (Beispiel) Dieses letzte kompt nun vff den gar groben Instrumenten im rechten Thon zu blasen: Vnd ist gleichwol eine Oktav tieffer". Wir werden also für Baßinstrumente bisweilen eine Oktavierung nach unten und damit größeren Umfang annehmen müssen. Ob auch für Piccolo-Instrumente eine entsprechende transponierende Notierung in Gebrauch war, ist mir nicht gelungen festzustellen; es scheint nicht so.

Während alle andern „Ornament-Instrumente" durchaus singstimmenmäßig behandelt werden, an Stelle von Singstimmen treten und auch ihrerseits durch solche ersetzt werden können, nehmen die Trompeten als Naturinstrumente selbstverständlich eine Sonderstellung ein. Ursprünglich Privileg der Fürsten, gelangt die Trompete gleichwohl ziemlich zeitig in das Kirchenorchester, um diesem bei festlichen Gelegenheiten die höchsten Glanzlichter aufzusetzen[3]). Zahl-

[1]) Bd. III, Ndr. S. 98 ff. Vergl. u.

[2]) Bd. III, Ndr. S. 127 ff.

[3]) Vergl. Hans Joachim Moser, Geschichte der Deutschen Musik I, S. 202, Stuttgart-Berlin, 1926.

reiche Beschwerden der eifersüchtig über ihre Vorrechte und Geheimnisse wachenden Trompeter sind die unmittelbare Folge davon und können doch die Entwicklung nicht aufhalten. Die Kunst des „Clarinblasens" macht das ursprüngliche Signalinstrument zu einem Diskantinstrument von beachtlicher Höhe und Beweglichkeit. Die Stimmung ist fast durchweg die in C, später tritt die in D mehr in den Vordergrund. Die Veränderung der Grundstimmuug durch Aufsatzbögen war zwar bekannt, wurde aber offenbar wenig ausgeübt. Der Grund hierfür ist wohl in der Erfahrungstatsache zu suchen, dass das Instrument umso schlechter anspricht, je mehr man es durch Aufsatzstücke von der Grundstimmung entfernt hat. Praetorius verlangt im dritten Teil seiner „Polyhymnia" einmal eine G-Trompete und bemerkt dazu im „Syntagma"[1]): „Weil es aber eine Quart niedriger ist, als der Trommeten-Thon, so mus man zween vnd ein halben Krumbbügel, von einer Posaun auff die Trommeten stecken, so giebts den rechten Thon ins G sol re ut." — Auch durch geeignete Dämpfer wußte man später die Stimmung zu verändern; Buxtehude bestellte für die Marienkirche in Lübeck Sordinen, um die Trompeten einen Ton höher zu stimmen[2]).

Der Klang dieser „Clarini" dürfte sich mit dem unserer heutigen Trompeten nicht vergleichen lassen; das für die Erreichung der hohen Töne notwendige sehr flache Kesselmundstück bedingte eine andere Färbung, die nach Eichborn[3]) äußerst klein und dünn, aber durchaus nicht scharf, dabei durchdringend hell und weich ist und stark an die hohe Lage der Klarinette erinnert. Dieser Umstand muß entschieden berücksichtigt werden und dürfte mancher Partitur das uns zunächst ungeheuerlich Anmutende nehmen. Gleichwohl empfiehlt Praetorius, die Trompeten getrennt und etwas außerhalb aufzustellen, um die übrigen Musizierenden nicht übertönen zu lassen[4]).

Für die Streichinstrumente gibt unser Gewährsmann nicht die Umfänge, sondern nur die Stimmung der einzelnen Saiten an. Die in der Praxis erreichten Umfänge sind bis etwa zum Jahre 1700 ziemlich klein und lassen auf verhältnismäßig geringe Ausbildung

1) Bd. III, Ndr. S. 139.

2) Wilhelm Stahl, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude, in: A. f. M. VIII, S. 54. Man vergleiche hierzu die Kompositionen mit Trompeten in D. D. T. XIV: „Alleluja", in C, hat 2 Clarini ohne nähere Bezeichnung; „Ihr lieben Christen", in D, weist 2 „Clarini in Sordino" auf.

3) Eine hübsche Zusammenfassung unter Abdruck dieser Aeusserung Eichborns gibt: Fritz Piersig, Die Einführung des Horns in die Kunstmusik, Halle, 1927.

4) Bd. III, Ndr. S. 135.

des Lagenspiels schließen[1]). Nur sehr selten wird von der Violine nach der Höhe zu das dreigestrichene c überschritten, und auch dieses dürfte, wie Andreas Moser dartut, meist aus der ersten Lage abgestreckt worden sein[2]). Freie Einsätze auf noch höheren Tönen kommen nur selten vor; Benevoli verlangt in seiner Festmesse zur Einweihung des Salzburger Domes (1628)[3]) den freien Einsatz auf dem dreigestrichenen e, benützt also die dritte Lage. Dem Violaspieler jedoch wird ein Lagenwechsel kaum jemals zugemutet.

Ich lasse zum Vergleiche zwei Tabellen nach Breslauer Komponisten folgen, auf die noch näher einzugehen sein wird. Der erste ist der Organist der Bernhardin-Kirche Martin Mayer[4]), dessen Wirksamkeit in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts fällt, der zweite ein mit der Chiffre M. M. zeichnender Autor aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts[5]).

Instrument	Mayer	M. M.	Praetorius	entspricht bei Praetorius dem Instrument:
Violino . . .	$d^1 - c^3$	$d^1 - c^3$		
Violetta . . .	$e^1 - e^2$			
Viola	$h - b^1$			
Viola	$e - f^1$			
Viola	Es – a			
Gambe	$f^1 - e^3$			
Gambe	$d^1 - a^1$			
Gambe	$e - e^1$			
Gambe	C – f			
Flöte	$g^1 - a^2$		$g^1 - e^3$	5. Sorte von Blockfl.
Flöte	$c^1 - a^1$		$c^1 - b^2$	4. „ „ „
Flöte	$g - e^1$		$f - d^2$	3. „ „ „
Flöte	$F - e$		$E - d^1$	2. „ „ „
Cornetto . . .	$g^1 - c^3$		$g^1 - e^3$	Klein Zink
Trombone . .	$c^1 - a^1$	$g - a^1$	$H - d^2$	Alt Posaun
Trombone . .	$d - f^1$	$d - es^1$	$E - a^1$	Gemeine, rechte Posaun
Trombone . .	$E - c^1$	$D - a$	$G - a$	Quartposaun
Fagott	$C - c^1$	$C - e^1$	$\overline{C} - d^1$	Choristfagott
Clarino . . .	bis . . h^2		bis e^3	Tromba

[1]) Vergl hierzu: Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin, 1923, S. 52 ff., sowie G. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Leipzig, 1918.
[2]) a. a. O., S. 56.
[3]) D. T. Ö. X, 1.
[4]) Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171.
[5]) Ebenda, Ms. Mus. 170.

Es sei gestattet, das über die Generalbaßinstrumente (Orgel, Laute, Harfe, Spinett etc.) von Praetorius Ausgeführte hier nochmals im Zusammenhange mit Anweisungen anderer Autoren zusammenzustellen. Praetorius fußt in seinen Vorschriften[1]) auf Viadana und Agazzari, deren Sätze er zum größten Teil wörtlich anführt und durch eigene Anschauungen ergänzt. — Als Grundvorschrift zieht sich durch die gesamten Ausführungen die, daß der Generalbaßspieler so einfach wie möglich begleiten und, vor allem in der linken Hand, möglichst wenig Diminutionen anbringen soll[2]). Stets wird deutlich das Prinzip erkennbar, daß der Continuo-Spieler sich nach dem Sänger richten und diesen nicht stören oder gar übertönen soll. So muß der Organist vor allem bei Echostücken „sich hierinn sehr moderiren, vnd entweder gar nicht, oder aber nur den Baß ohne Mittel stimmen darzu schlagen, vnd gar subtiel vber den Clavem herwischen vnd greiffen, darmit die stille Stimmen vernommen, gehört vnd von der Orgel oder Regal nicht vberteubet werden mögen“[3]). Der Organist soll also seine Akkorde je nach der Anzahl und Klangstärke der Musizierenden mehr oder weniger vollstimmig greifen; hiermit korrespondiert eine andere Stelle bei Praetorius, wo er, auf Viadana fußend, folgendes ausführt[4]): „Wenn in einem Gesange . . . bißweilen alle Stimmen zusammen einfallen, welches (bei) den Italiänern Ripieni concerti . . . genennet wird, so sol man vff der Orgel zwar manibus & pedibus, das Manual und Pedal, völlig mit einander schlagen vnd begreiffen, aber kein ander Register von mehr Stimmen darzu ziehen . . .“. Praetorius zitiert jedoch als Gegenbeispiele Agazzari und Miserocca, die das Zuziehen von Registern in solchem Falle empfehlen, und knüpft hieran die Bemerkung, daß dies auch bei einer zweimanualigen Orgel, wenn man die Klaviere verschieden stark registriere und mit ihnen abwechsle, „dann noch füglich geschehen kann“[5]).

Dies führt uns zur Betrachtung der Registriervorschriften für die Orgel, die zwar von einander in Einzelheiten abweichen, aber doch im Grunde alle das gleiche Prinzip der Zurückhaltung und

1) Syntagma Bd. III, Ndr. S. 108 ff.
2) Vergl. a. Georg Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig, 1913, S. 85 ff.
3) Syntagma Bd III, Ndr. S. 156 (Die 12. Art eines Concerts).
4) Syntagma Bd. III, Ndr. S. 109.
5) In den Anweisungen für die Aufführung seiner „Salmi a 4 Chori . . . 1612“ tritt übrigens auch Viadana für wechselnde Registrierung ein: Bei der Bezeichnung „voto“ soll der Organist wenige, bei dem Worte „pieno“ alle Register ziehen. Vergl. Franz X. Haberl, Lodovico Viadana, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, S. 58 ff.

Anpassung erkennen lassen. Johannes Phengius gibt für die Aufführung seiner Komposition „Frisch auf, jetzt ist des Singens Zeit“ [1]) eine genaue „Distributio et apta hujus Cantionis Constitutio“, in der er für die Generalbaßinstrumente ausführt: Der erste „haufen“ der Musizierenden, nämlich: Der Geigenchor, die Concertat-Stimmen (2 Tenöre und Baß) und der erste Clarin, erhält als Fundament ein Spinett oder ein „stilles und sanfftes Gedackt aus der Orgell“; der zweite „haufen“, der die Posaunen, zwei Diskante und den zweiten Clarin umfaßt, wird von der großen Orgel in der Weise begleitet, daß „zu den Posaunen eine stille tieffe Stimm, zu dem Concert aber ein stilles und hohes Gedackt, zum Ripieno, auff daß es desto stercker, daß gantze Werck“ gebraucht wird. Für den dritten „haufen“ aber, der aus einem hohen und einem tieffen Vokalchor besteht, verlangt er ein Positiv oder Regal. — Praetorius teilt diese Vorliebe für Flötenstimmen nicht [2]): „denn weil der Organist ... gar simpliciter ... zu solchen Concertat-Stimmen schlagen oder spielen muß, so klinget es vff dem FlöitWerck gar zu schlecht vnd vnanmutig: Vff dem Regal vnd andern SchnarrWercken aber, welche fast den Posaunen gleich resoniren, ist die Harmonia viel anmuthiger“. — Heinrich Schütz beschränkt sich in der Vorrede zum dritten Teil der „Symphoniae Sacrae“ (1650) auf den Hinweis: „Die Orgel muß mit discretion (nachdem die Complemente mit eingehen oder außen bleiben) registriret werden“ [3]). Das Berliner Exemplar der „Psalmen Davids“ des gleichen Meisters zeigt in der Continuc-Stimme für den 150. Psalm (Alleluja, lobet den Herrn) handschriftliche Registerangaben, die in diesem Zusammenhange sehr interessant sind [4]). Sie sind teils mit schwarzer, teils mit roter Tinte geschrieben und rühren von verschiedenen Händen her. Während die rote Hand die Register nur nach ihren Nummern bezeichnet, macht die schwarze Hand genaue Benennungsangaben. An den Stellen, wo sich die Chöre vereinigen, steht die Bezeichnung „Tutti“, zum Zeichen, daß die Orgel stark spielen soll. Wo nur einzelne Stimmen musizieren, wird das Register bezeichnet, mit dem begleitet werden soll Die Wahl des Einzelregisters ist einerseits bestimmt durch das gerade auftretende Textwort; so steht z. B. bei der Stelle: „Lobet ihn mit

[1]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 183. Die „distributio“ ist abgedruckt bei: Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau, 1890, S. 165.

[2]) Syntagma III, Ndr. S. 91.

[3]) Vergl. Gesamt-Ausgabe, Band X.

[4]) Vergl. Revisionsbericht zu Band III der Gesamtausgabe, S. VII.

Posaunen“ die Bezeichnung: „Posaunen“, bei „Lobet ihn mit hellen Cymbalen“ der Vermerk: „Cymbel“, welches Wort die rote Hand durch ein „NB“ markiert hat. Andererseits sind ähnliche akustische Absichten maßgebend gewesen, wie wir sie oben bei Phengius sahen. Wenn zu dem Einsatz der Posaunen nach „Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit“ das Grobgedackt gezogen werden soll, so entspricht das genau der Forderung des Phengius, zur Begleitung der Posaunen „eine stille tiefe Stimm“ zu wählen, und zu dem „Concert“ der beiden Tenöre „Lobet ihn mit Psaltern und Harfen“ wählt auch der Kommentator des Berliner Exemplars „ein stilles und hohes Gedackt“, nämlich das Kleingedackt des Rückpositivs. — Eine verhältnismäßig sehr starke Registrierung fordert der Züllichauer Organist Matthäus Hertel (gest. 1672), welcher für „schlechte Motetten 8 voc. vnd wengern stimmen“ vorschreibt: im ober Manual: 1.) Principal 8'. 2.) Grobgedackt 8'. ist starck genung wan darein gesungen vnd geblasen wird. im Rückpositiv: 1.) Quintatöna 8', 2.) Kleingedackt 4' ist auch starck genung. im Pedal: 1.) Unterbaß offen oder Gedackt 16', 2.) Grobe Octava oder Principal 8' “. Er führt dann weiter aus, daß man mit den Manualen abwechseln und „das linde zum Concert, das starke zur Capella“ brauchen soll, und deckt sich so mit den obigen Ausführungen [1]).

Die Rolle des bezifferten Basses ist aber mit dieser zurückhaltenden Begleitung und Stützung nicht erschöpft. Wir werden weiterhin sehen, daß das Akkordinstrument unter Umständen an die Stelle eines vokalen oder instrumentalen Chores treten, bezw. seinerseits durch einen solchen ersetzt werden kann. Auch wird weiter unten noch davon zu handeln sein, welche Bedeutung der Continuostimme in Hinsicht der Direktion bei der Aufführung beizumessen ist.

[1]) Georg Schünemann, Matthäus Hertels theoretische Schriften, in: A. f. M. IV, S. 336.

II. Das Arrangierverfahren des Praetorius und seine Auswirkung.

II. Das Arrangierverfahren des Praetorius und seine Auswirkung[1]).

Die Gleichgültigkeit gegen die Klangfarbe bedingt es, daß bei der Frage der Besetzung in erster Linie nicht der Charakter, sondern der Umfang des Instrumentes, die Stimmlage, berücksichtigt wird, die sich naturgemäß aus der Schlüsselvorzeichnung (da man Hilfslinien nach Möglichkeit vermeidet) ergeben muß. So kommt es, daß Praetorius für das Arrangement eines Stückes als erste Forderung die aufstellt, sich die Schlüssel der einzelnen Stimmen hintereinander zu notieren. Daß dies in der Praxis wirklich geschah, beweist eine in der Breslauer Stadtbibliothek aufbewahrte handschriftliche Tabulaturpartitur von Schütz' „Alleluja, lobet den Herrn"[2]). Der Schreiber hat die erwähnte Vorschrift des Praetorius wörtlich befolgt, und wir sehen hinter dem Titel die Schlüssel mit beigefügten Besetzungsangaben aufgezeichnet. — Hierbei erfolgt dann gleichzeitig eine Scheidung in einzelne Chöre, die ihrer Stimmlage nach als „Chori superiores" und „Chori inferiores" unterschieden werden. Wo solche Chöre ursprünglich nicht vorhanden sind, wie in dem von Praetorius als Beispiel angeführten „Laudate pueri" des Lassus[3]), schafft man sie dadurch, daß man das zunächst einchörige Stück, meist unterhalb des Altes, teilt. — Dies ist auch der Grund, weshalb man bei Praetorius keine Angaben über das Einrichten von Stücken mit weniger als sechs Stimmen findet, denn jeder Chor muß, um harmonisch vollständig zu sein, wenigstens drei Stimmen aufweisen. Gleichwohl finden sich, wenn auch selten, Arrangements von Stücken mit geringerer Stimmenzahl; so besitzt die Breslauer Stadtbibliothek das Manuskript eines „Te deum" von

---

1) Syntagma III, Ndr. S. 121 ff. Vergl. a. Georg Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig, 1913, sowie Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts, in: A. f. M. I, S. 205 ff.

2) Ms. Mus. 201 b.

3) Syntagma III, Ndr. S. 122.

Jacob de Kerle[1]) mit vier Stimmen, welche folgendermaßen bezeichnet sind: Cantus (Sopranschlüssel, mit Text), Cantus pro Cornetto (mit der ersteren unison, Sopranschlüssel, ohne Text), Altus instrumentalis (Altschlüssel, ohne Text), Tenor instrumentalis (Tenorschlüssel, ohne Text), Bassus (Baßschlüssel, mit Text). Die Handschrift stammt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts; das Original ist abgedruckt in de Kerles „Selectae quaedam Cantiones sacrae", Nürnberg, 1571, und weist die gleichen Schlüssel auf.

Die originalen oder durch die Einteilung des Bearbeiters entstandenen Chöre nun mit Instrumenten oder Stimmen zu besetzen, ist die Aufgabe des Dirigenten[2]). Eine Stimme mindestens muß in jedem Chore gesungen werden, oder doch auch gesungen werden, der Vollständigkeit des Textes wegen. (Es sei hier eingefügt, daß Heinrich Schütz in der Vorrede zu den „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Concerten . . .", Dresden, 1619, ganz ähnliche Vorschläge macht, wie wir sie dann bei Praetorius zum System ausgebildet wieder antreffen[3]). Es heißt da unter Nr. 5: „Einige Psalmen . . . schicken sich nicht übel, wann der höhere Chor mit Zincken/ Geygen/ der nidere mit Posaunen oder andern Instrumenten gemacht/ vnd auf jedem Chor eine Stimme daneben gesungen wird".) –

Die gesungene Stimme ist, wie wir nicht nur aus den Anweisungen des Praetorius ersehen, sondern auch bei zahlreichen Kompositionen ausdrücklich vorgezeichnet finden, in hohen Chören die unterste, in tiefen die oberste Stimme, ein Verfahren, zu dem wohl die praktische Erwägung geführt haben mag, daß exponiert hohe oder tiefe Stimmen nicht immer zu haben sind. So schreibt Schütz in der Hochzeitsmusik für Josef Avenarius, Dresden, 1618[4]), für den ersten Chor drei Cornette (Violin-, Sopran-, Mezzosopranschlüssel) und eine „Voce" (Tenorschlüssel) vor. Im „Syncharma Musicum" des gleichen Komponisten[5]) besteht der erste Chor aus drei Cornetten[6]) (Violin-, Sopran-, Altschlüssel) und einer Singstimme

---

[1]) Ms. Mus. 158.

[2]) Dies wird in Titeln und Vorreden immer wieder betont; so schreibt Schütz — um nur ein Beispiel zu bringen — in der Vorrede zum dritten Teil der „Symphoniae sacrae" (Gesamtausgabe Bd. III), dass die Anordnung der Chöre „zu eines verständigen Dirigenten Gutachten gestellet" sei.

[3]) Vergl. Gesamtausgabe Bd. III.

[4]) Gesamtausgabe Bd. XIV.

[5]) Gesamtausgabe Bd. XV.

[6]) Das dritte Cornett ist bezeichnet: „Cornetto ò Trombone", vergl. u.

(Tenorschlüssel), der zweite Chor aus einer Singstimme (Tenorschlüssel) und drei Fagotten (F-Schlüssel auf der dritten, vierten und fünften Linie). — Treffliche Beispiele bieten uns auch einige mehrchörige Kompositionen aus dem Bestande der Breslauer Stadtbibliothek. So zeigt ein aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammendes anonymes „Lobet den Herrn“[1]) im ersten Chor drei Violinen (Zwei Violin-, ein Sopranschlüssel) und einen Baß (Tenorschlüssel, mit Text) im dritten Chor einen Cantus (Altschlüssel, mit Text) und drei Posaunen (Zwei Tenor-, ein Baßschlüssel). — Auch die mehrchörigen Stücke des Breslauer Meisters M. M.[2]) zeigen gleiche oder ähnliche Anlage; in der Motette „Virgo prudentissima“[3]) haben erster und dritter Chor die gleichen Schlüssel und dieselbe Besetzung wie bei dem oben besprochenen „Lobet den Herrn“, nur mit dem Unterschiede, daß im dritten Chore das Baßinstrument als Fagott bezeichnet ist. Etwas anders ist die Anordnung in des gleichen Komponisten 18-stimmigem „Concert“ „Nun freut euch, Gottes Kinder all“[4]); zweiter und dritter Chor bestehen hier aus je vier Singstimmen (normale Schlüssel), dagegen ist der erste Chor rein instrumental und besteht aus vier Violinen (zwei Violin-, zwei Sopranschlüssel); der vierte Chor endlich zeigt wieder die besprochene Mischform und setzt sich zusammen aus einem „Cantus“ (Altschlüssel, als „Voce bona“ bezeichnet) und vier Posaunen (Alt-, Tenor-, Baryton- und Baßschlüssel). — Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß sich auch Kompositionen mit anderer Stimmenverteilung finden. So zeigt in Heinrich Schütz' „Geistlicher Chormusik“, Dresden, 1650[5]), Nr. 26 (Sehet an den Feigenbaum) die folgende Anordnung: Instrument 1 (Violinschlüssel), Vox (Sopranschlüssel), Instrument 2 (Altschlüssel), Vox (Tenorschlüssel), Instrument 3. 4. 5. (Tenor-, Baryton-, Baßschlüssel). — Ähnlich verhält es sich bei Nr. 27 (Der Engel sprach zu den Hirten), wo folgendermaßen verteilt wird: Vox (Sopranschlüssel), Instrument 1 (Altschlüssel), Vox (Tenorschlüssel), Instrument 2 und 3 (Tenorschlüssel), Instrument 4 vel Vox (Baßschlüssel), Instrument 5 (Baßschlüssel).

Da für die Wahl des Instrumentes in erster Linie die Stimmlage maßgebend ist, welche am einfachsten durch den vorgezeichneten

---

1) Ms. Mus. 82.

2) Vergl. a. die Anmerkungen des Anhanges.

3) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170,40. Ein Bruchstück dieser Komposition ist im Anhang unter Nr. 6 mitgeteilt.

4) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170,15. Sinfonia und Einleitungssätzchen im Anhang unter Nr. 7.

5) Gesamt-Ausgabe, Bd. VIII.

Schlüssel gekennzeichnet wird, und da ferner im 17. Jahrhundert fast alle Instrumente in ganzen Stimmwerken angefertigt werden, gelangt Praetorius zur Bildung von durch die Schlüsselkombination eindeutig zu bestimmenden Instrumentengruppen, von denen im Folgenden noch einmal die gebräuchlichsten zusammengefaßt werden sollen[1]).

1. Zinken- oder Discantgeigenchor. Er zeigt, wie wir schon oben gesehen haben, nur hohe Schlüssel, nämlich Violin-, Sopran- und Mezzosopranschlüssel. Als „Basset" tritt hierzu meist noch eine vierte Stimme, die im Alt-, Tenor- oder Barytonschlüssel notiert und meist gesungen wird; sie kann jedoch auch mit Posaune oder Fagott besetzt werden. Praetorius weist darauf hin, daß man nicht nur Geigen oder Cornette verwenden, sondern auch die Instrumente mischen könne; hieraus ergeben sich folgende Kombinationen: Eine Violine, zwei Cornette; zwei Violinen, ein Cornett; ferner eine Violine, ein Cornett, eine Quer- oder Blockflöte (der Mezzosopranschlüssel findet sich auch bei den Flötenchören, s. u.); ja, man kann auch, wenn der Baß nach obiger Angabe instrumental wiedergegeben wird, die Oberstimme von einem Diskantisten singen lassen. — Interessant sind für uns noch besonders einzelne Anweisungen, aus denen wir wiederum die stete Rücksichtnahme auf bestehende örtliche Verhältnisse, auf die Möglichkeit der Aufführung in jedem Falle, erkennen. Gleichzeitig aber ist aus ihnen zu ersehen, daß man wohl darauf achtete, in welchen Lagen ein Instrument gut oder weniger gut klingt. So heißt es da, daß sich für „gar hohe Stimmen" die Violine besser eigne als der Zink, da es nicht viele gute Zinkenisten mit großer Höhe gebe; daß man ferner, falls außer dem Basset noch einer Stimme der Altschlüssel vorgezeichnet sei, für diese statt Geigen oder Zinken besser eine Posaune oder „Tenorgeige" verwenden soll, da der bis a hinabreichende Zink, den man zwar zur Not bis g oder f hinabtreiben könne, in dieser Tiefe „fast einem Kühhorn gleich" klinge, und die bis g reichende Geige auf der tiefsten Seite „keine rechte Harmoniam von sich gebe". In der Tat wird die G-Seite wenig benützt; in obiger Tabelle reichen die Geigen nach der Tiefe zu bloss bis d^1. Ein Beispiel für das Vorkommen des Altschlüssels außerhalb des Bassets bietet das oben angezogene „Syncharma musicum" von Schütz, wo dann auch, entsprechend den Ausführungen des Praetorius, die dritte Stimme mit „Cornetto ô Trombone" bezeichnet ist[2]).

[1]) Syntagma III, Ndr. S. 123 ff.

[2]) s. o.

2. Posaunen- oder Fagottenchor. Dieser zeigt, wie wir ebenfalls schon gesehen haben, nur tiefe Schlüssel, nämlich: Alt-, Tenor-, Baryton-, Baß- und F-Schlüssel auf der fünften und sechsten Linie, welche in der mannigfachsten Weise kombiniert sein können. Den F-Schlüssel auf der sechsten Linie habe ich nirgends angetroffen, der auf der fünften Linie ist ebenfalls nicht allzu häufig; vielleicht hat dies seinen Grund in transponierender Notierung der Kontrabaß-Instrumente (vergl. oben). Am häufigsten ist die Kombination von Alt-, Tenor- und Baßschlüssel, die also der bis in die neueste Zeit üblichen Notierung entspricht. — Der Diskant zu diesem Chore, der im Violin-, Sopran-, Mezzosopran- oder Altschlüssel notiert sein kann, soll gesungen, oder von einer Violine oder einem Cornett gespielt, also den Anweisungen für den Geigen- und Zinkenchor entsprechend besetzt werden. — Praetorius macht dann noch Angaben, wie man die Posaunen und Fagotte auch bei Chören mit anderen (höheren) Schlüsseln verwenden könne: Man transponiere den ganzen Chor um eine Quart oder Quint nach unten, was sehr einfach durch eine Schlüsselversetzung zu erreichen ist; dieses Verfahren wird dann weiterhin noch auf Schalmeien und Krummhörner angewendet. Ich konnte praktische Beispiele hierfür nicht finden; wahrscheinlich ist das einer der Fälle, von denen wir nur durch die Theorie Kenntnis erhalten, da sie in der Praxis nicht aufgezeichnet wurden: Der Bläser konnte natürlich auch nach einer gewöhnlichen Stimme spielen, wofern er sich den für die Transposition nötigen anderen Schlüssel und die entsprechenden Vorzeichen notiert dachte.

3. Singstimmen-, Blockflöten-, Gamben- oder Geigenchor. Diesen Chören entspricht die Zusammenstellung von Sopran-, (Mezzosopran-), Alt-, Tenor- und Baßschlüssel. Praetorius weist uns jedoch gleich darauf hin, daß man „numehr (1620) meistentheils den Chor zu den Violen de Gamba fast wie den I. PosaunenChor“ notiere, d. h. einen Alt-, zwei Tenor- und einen Baßschlüssel vorsehe, da nämlich die Diskantviola, namentlich auf den oberen Saiten, zu klangarm sei; dieser Umstand ist uns deswegen interessant, weil wir hier schon die Ausscheidung der Instrumente der Gambenfamilie, und zwar mit Angabe des Grundes (Klangarmut), begonnen sehen. — Was die Flöten anbetrifft, so empfiehlt Praetorius, bei mehrchörigen Stücken Tenor- und Baßflöte mit Posaunen oder Fagotten zu besetzen, da jene beiden Instrumente, vor allem in der Tiefe, „gar zu gelinde, also das man sie vor den kleinen Discant- und Altflötten, auch vor den andern Instrumenten in den beygefügten Choren nicht wol vnd gar wenig hören kann“. Auch hier sehen wir wieder zwei

Instrumente als im Tutti nicht genügend verschwinden. — Im übrigen eigne sich der Flötenchor wegen seiner „lieblichen harmonia" weniger für die große Kirche, als vielmehr für „Stuben und Gemächer"; und in der Tat finden wir bei Kirchenkompositionen selten einen Flötenchor vorgeschrieben.

4. Querflötenchor. Die in Frage kommenden Schlüssel sind: Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor- und Barytonschlüssel. Für die tiefen Stimmen empfiehlt Praetorius auch hier, Posaunen oder Fagotte zu nehmen. — Auch dieser Chor ist nicht häufig anzutreffen.

5. Lautenchor. Diese Bezeichnung des Praetorius deutet nicht eine bestimmte Schlüsselkombination an, sondern besagt, daß zu einem schon nach Maßgabe der Schlüssel besetzten Stück noch außerdem eine Anzahl Zupfinstrumente hinzugezogen werden sollen. So werden in dem als Beispiel angeführten „Egressus Jesus" von de Weert zu einer Besetzung von zwei Diskantisten, einem Alt, zwei Querflöten, sieben Violen und einem Violon Theorben, Lauten, Cithern, Clavizymbeln und Spinett hinzugefügt.

Vielleicht lassen sich aus dem eben Gesagten einige Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis des ausgehenden 16. Jahrhunderts ziehen; dürfte doch die Entstehung dieser Besetzungspraxis erhebliche Zeit vor der Abfassung des „Syntagma Musicum" anzusetzen sein[1]). Man kann daher wohl annehmen, daß die vielstimmigen Stücke der ausgehenden Periode des a-cappella-Stiles auch in entsprechender Weise aufgeführt worden sind, umso mehr, als Praetorius das von ihm angegebene Arrangierverfahren als etwas durchaus Gebräuchliches hinstellt. Eine Komposition wie etwa Hasslers dreichöriges „Duo Seraphim clamabant"[2]) dürfte daher bei der Aufführung folgendermaßen besetzt worden sein: Im ersten Chor (Violin-, Sopran-, Mezzosopran-, Tenorschlüssel) drei Violinen und eine Singstimme; im dritten Chor (Alt-, Tenor-, Tenor-, Baßschlüssel) eine Singstimme und drei Posaunen oder Fagotte; die Stimmen des zweiten Chores endlich (Sopran-, Sopran-, Alt-, Barytonschlüssel) dürften gesungen und eventuell von Flöten mitgespielt worden sein.

[1]) Vergl. Bernoulli in der Vorrede zum Neudruck von Band III des „Syntagma", S. XII.

[2]) Cantiones sacrae, Augsburg, 1591, Neuausgabe: D. D. T., Bd. II. Otto Riemer (Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense, Halle, 1927) nimmt für einige Motetten der von ihm besprochenen Sammlung gleichfalls instrumentale Besetzung an und weist auf die Häufigkeit gewisser Schlüsselkombinationen hin.

III. Kompositionen mit rein vokalen und rein instrumentalen Chören (vielchörige Kompositionen).

III. Kompositionen mit rein vokalen und rein instrumentalen Chören (vielchörige Kompositionen).

Bei mehrchörigen Kompositionen, die die im vorigen Abschnitt beschriebenen Kombinationen von Singstimmen und Instrumenten in einem Chore zeigen, lag die Gefahr nahe, daß das Gesamtklangbild in einzelne, sich nicht bindende Farbnuancen zerfiele. Wenn dieser Fall in der Praxis nicht eintrat, so ist dies in erster Linie der stets mitwirkenden Orgel zu danken. Wie sehr ein orgelähnliches Akkordinstrument klangbindend zu wirken vermag, sehen wir heute noch in der sogenannten „Ensemblemusik" (Salonorchester): Die um das Klavier als akkordisches und rhythmisches Fundament gruppierten Instrumente (meist nur eine Violine, eine Flöte, eine Klarinette etc.) vereinigen sich erst dann zu einer homogenen Klangmasse, wenn das ungemein füllende, meist lang ausgehaltene Harmonien spielende Harmonium hinzugezogen wird; etwas ganz Ähnliches dürfte auch hier vorliegen.

Mit dem Moment, wo man ganze Instrumentenchöre einführt, kommt diese bis dahin unerläßliche Funktion der Orgel in Fortfall. Das Orchester wird jetzt selbst zu einer Orgel mit verschiedenen Registern, die einzeln oder vereinigt verwendet werden können. Hieraus darf jedoch nicht etwa der Schluß gezogen werden, daß man auf die Mitwirkung von Akkordinstrumenten verzichtete; wie wir noch im einzelnen sehen werden, ist dies keineswegs der Fall.

Die Anforderungen dieser neuen Besetzungsweise bedingen neue Schlüsselkombinationen, deren Keime wir aus dem im vorigen Abschnitt Gesagten mühelos herauslesen können. Durch Zusammenstellung von hohen und tiefen Instrumentenchören unter Auslassung entbehrlicher Mittelstimmen ergeben sich neue Instrumentengruppierungen, die ihre Bedeutung bis ins 18. Jahrhundert hinein behalten. Hierdurch verliert jedoch der oben aufgestellte Satz von der Vertauschbarkeit der Instrumente keineswegs seine Geltung, wie wir im einzelnen noch sehen werden.

Dem Posaunenchor mangeln, um als selbständiger Instrumentalchor auftreten zu können, die Diskante; wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, daß der Diskant zu einem solchen Chor, der im Violin-, Sopran-, Mezzosopran- oder auch Altschlüssel notiert sein kann, mit einer Singstimme, einer Violine oder einem Cornett besetzt werden soll. Es findet hier also eine Kombination des Zinkenchores mit dem Posaunenchore statt, die sich bald in der Weise auswirkt, daß die Zusammenstellung von zwei Zinken und drei Posaunen direkt als „Posaunenchor" bezeichnet wird. Die Schlüssel sind nunmehr: Zwei Violin-, ein Alt-, ein Tenor- und ein Baßschlüssel. Bisweilen wird der Chor, unter Verdopplung der Tenorposaune, sechsstimmig, seltener beschränkt man sich, unter Verwendung nur eines Zinken, auf vier Stimmen. Die tiefste Posaune wird oft als „Trombone grosso" oder „Trombone majore" bezeichnet; in solchen Fällen müssen wir u. U. das oben über transponierende Notierung Gesagte in Anwendung bringen.

Die Beispiele für den fünfstimmigen Posaunenchor (2 Cornette, 3 Posaunen) sind äußerst zahlreich; so zeigt in Benevolis berühmter Festmesse zur Einweihung des Salzburger Domes[1]) der vierte Chor die eben beschriebene Anlage. Ferner sei hier noch auf einige Kompositionen Knüpfers[2]) und Johann Philipp Kriegers[3]) hingewiesen, um auch einige Beispiele vom Ende des Jahrhunderts anzuführen. Auch ein sehr interessantes Werk Johann Kriegers in Zittau[4]), das uns noch öfters beschäftigen wird, zeigt den fünfstimmigen Posaunenchor, ebenso eine Anzahl Kompositionen des Breslauer Organisten Martin

---

1) Neudruck: D. T. Ö., Band X, I.

2) Vergl. D. D. T., Band 58/59. Von den hier abgedruckten Stücken kommen in Frage: Was mein Gott will, Machet die Tore weit, Lobet den Herrn, welche alle um 1680 anzusetzen sind.

3) Vergl. D. D. T., Band 53/54. In Frage kommt: Preise, Jerusalem, den Herren, 1698.

4) Halleluja, lobet den Herrn in seinem Heiligthum à 32: 8 voc. 4 Ripien. 2 Tromb. & Tymp. 2 Corn. 3 Trombon. 2 Flaut. 2 Viol. Cymbal. Harpf. Cymbeln. 2 Violen & Fag. doi (? soll wohl „col" heissen?) Organo. Stadtbibliothek Zittau, Mscr. bibl. Sen. Zitt. B 140 c. — Krieger schrieb dieses Stück für die Einweihung der neuen Orgel in der Johanniskirche zu Zittau im Jahre 1685. Ich verdanke die Kenntnis der sehr interessanten Komposition dem liebenswürdigen Entgegenkommen von Herrn Hans Joachim Zingel in Halle, in dessen Besitz sich eine Sparte dieses Stückes befindet.

Mayer[1]). Geringer ist die Zahl der Beispiele für den sechsstimmigen Posaunenchor; ich erwähne hier Draghis „Missa assumptionis" vom Jahre 1684[2]) und Martin Mayers Jubilate-Musik von 1675[3]). — Eine aus dem Rahmen des bisher Besprochenen gänzlich herausfallende Anordnung zeigt des gleichen Komponisten „Charfreitags-Andacht" vom Jahre 1677[4]). Hier finden wir acht Posaunen in zwei Chöre eingeteilt, von denen jeder einen Alt-, zwei Tenor- und einen Baßschlüssel aufweist. Die Komposition dürfte in ihrer eigenartigen Besetzung, die ein starkes Gefühl für Klangwirkungen erkennen läßt, ziemlich vereinzelt dastehen.

Genau wie bei dem Posaunenchor steht es bei dem Violenchor, mag es sich nun um Arm- oder Beingeigen handeln; dem oben Gesagten entsprechend werden zu den tieferen, im Alt-, Tenor- oder Baßschlüssel notierten Violen zwei im Violinschlüssel notierte Violinen hinzugefügt, so daß sich die gleiche Schlüsselkombination wie bei dem Posaunenchor ergibt. An Stelle der Violinen werden, auch noch am Ende des Jahrhunderts, bisweilen Diskantviolen („Violetta") für die Oberstimme dieses Chores verwendet. Dies ist z. B. der Fall bei Martin Mayers Komposition „Was Du thust, so bedencke daß Ende" vom Jahre 1674[5]). Da die Diskantviolen im Sopranschlüssel notiert werden, bleibt die Schlüsselkombination eines solchen „Violenchores" wie bei Praetorius der eines Singechores gleich. Durch ihre Klangarmut und ihren geringen Umfang (vergl. Abschnitt I.) war jedoch die Diskantviola dazu bestimmt, aus dem Orchester auszuscheiden.

Einen vierstimmigen Violenchor (2 Violinen, Viola, Violone), der in seiner Besetzung also schon unserem heutigen Streichorchester entspricht, zeigen zahlreiche Kompositionen von

1) So z. B. „Christus ist aufgefahren", 1679, Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 76; ferner „Mein Hertz tichtet ein feines Lied, 1680, Ms. Mus. 171, 62; und „Dieses ist der Tag", 1683, Ms. Mus. 171, 69. Die Sparten dieser Stücke sind in meinem Besitz.

2) Vergl. D. T. Ö. Bd. 23.

3) Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 78. Eine Besprechung des Stückes findet sich bei Max Schneider, Die Besetzung . . ., a. a. O., wo der Anfang der Komposition mitgeteilt ist.

4) Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 68. Vergl. hierzu die Anmerkungen des Anhanges. Sonata und Schlussstrophe dieses Stückes sind als Nr. 9 der Notenbeispiele mitgeteilt.

5) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 171, 50. Sparte in meinem Besitz.

Ahle[1]). Allgemein gebräuchlich ist der fünfstimmige Streichkörper (2 Violinen, 3 Violen, als Baßinstrument bisweilen Violone oder Fagott); es muß jedoch hier schon darauf hingewiesen werden, daß bei einer solchen Besetzung oft zwischen obligaten und nicht obligaten Instrumenten unterschieden werden muß. Der fünfstimmige Streicherchor ist in vielen Fällen nicht als einheitliches Ganzes anzusehen, worüber im nächsten Abschnitt noch besonders gehandelt werden wird. An Beispielen seien hier erwähnt: Buxtehude, „Alles was ihr tut mit Worten", „Wo soll ich fliehen hin"[2]), „Dixit Dominus", „Ich bin die Auferstehung"[3]); Knüpfer, „Es spricht der Unweisen Mund", „Lobe den Herrn"[4]); Johann Philipp Krieger, „Preise, Jerusalem, den Herrn"[5]); Tunder, „An Wasserflüssen Babylon"[6]). — Auch bei Martin Mayer finden wir den fünfstimmigen Violenchor, so im „Dialogus de Joseph" von 1681[7]), und in der schon erwähnten Jubilate-Musik von 1675[8]); in dieser Komposition ist außerdem ein Chor von fünf Gamben (Sopran-, Alt-, zwei Tenor- und ein Baßschlüssel) vorgesehen. Es sei hier eingefügt, daß Mayer den Textsatz „Spielet ihm auf den zehen Sayten" durch den Eintritt beider fünfstimmigen Streicherchöre (also zehn Saiteninstrumente) illustriert.

Wie wir sahen, zeigt der Posaunenchor im Allgemeinen die gleichen Schlüssel wie der Violenchor. Aus dieser Gleichheit der Schlüssel läßt sich die Auswechselbarkeit der Instrumente mühelos erklären, die wir durch zahlreiche Beispiele belegt finden. Es ergeben sich Gruppierungen von zwei Violinen und drei Posaunen, von einer Violine, einem Cornett und drei oder mehr Posaunen, etc. Am häufigsten ist aber, namentlich um die Mitte des Jahrhunderts, die Angabe einer Entweder-Oder-Besetzung; es finden sich dann die Bezeichnungen „Violino ô Cornetto", „Trombone ô Viola".

[1]) Vergl. D. D. T., Band V.
[2]) Diese beiden Stücke in D. D. T., Band XIV.
[3]) Diese beiden Stücke in: Werke I, Ugrino-Verlag.
[4]) D. D. T., Band 58/59.
[5]) D. D. T., Band 53/54.
[6]) D. D. T., Band III.
[7]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 171, 67. Sparte in meinem Besitz.
[8]) s. o.

Für die Wahl einer solchen Bezeichnung dürfte wohl auch die Rücksicht auf den Aufführungsraum maßgebend gewesen sein; ein Beispiel aus der Suitenliteratur möge dies erläutern. Johann Philipp Kriegers „Lustige Feldmusik" ist auf „vier blasende oder andere Instrumente gerichtet", und im Vorwort heißt es dann: „Der Baß zum Cembalo ist darum beygefüget worden, damit diese Partien auch von wenigen Liebhabern mit Geigen können musicirt werden" [1]). Handelt es sich auch im vorliegenden Falle um eine Besetzung für den freien Raum im Gegensatz zu einer solchen für den abgeschlossenen, so können wir doch folgern, daß die Praxis ein solches Entweder-Oder auch vorsah, je nachdem, ob der Raum eine große Kirche, oder eine kleine Kapelle oder ein Zimmer war.

An Beispielen für die Kombination von zwei Violinen und drei Posaunen seien hier erwähnt: Schütz, Der 85. Psalm [2]); Weckmann, Es erhub sich ein Streit [3]). Zwei Violinen und vier Posaunen kombiniert finden sich in Ahles „Zwingt die Saiten in Cithara" [4]); diesem Beispiel kann ich kein zweites an die Seite stellen. Dagegen finden wir die fünfstimmige Kombination des öfteren bei Martin Mayer, so in „Ihr Lieben, lasset euch die Hitze . . .", 1676 [5]), „Der Teuffel ist ein Mörder", 1678 [6]), und „Wie lange stellet ihr alle einem nach", 1690 [7]). — Auch bei dieser fünfstimmigen Kombination von Violinen und Posaunen können wir oft obligate und nicht obligate Stimmen unterscheiden, wie wir es schon oben beim fünfstimmigen Violenchor tun mußten; hierüber wird weiter unten noch zu sprechen sein.

Zu bemerken ist, daß die nach Praetorius für die tiefen Schlüssel ebenfalls in Frage kommenden Fagotte mehr und mehr verschwinden; einzig das Choristfagott, welches dem noch heute gebräuchlichen Typ entspricht, hält sich und übernimmt die Baßpartie im Violen- und Posaunenchor. Zusammenstellungen mehrerer Fagotte sind nach 1650 verhältnismäßig selten nachzuweisen.

Buxtehude verwendet in seiner Kantate „Das neugeborene Kindelein" drei Fagotte; ihr Eintritt findet seine Motivierung

1) Vergl. die Vorrede zu D. D. T. 53/54.
2) Gesamtausgabe Bd. 13.
3) D. D. T., Bd. 6.
4) D. D. T., Bd. 5.
5) Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 17. Sparte in meinem Besitz.
6) Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 23. Sparte in meinem Besitz.
7) Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 83. Sparte in meinem Besitz.

durch den Text, der an dieser Stelle lautet: „Posaunen- und Trompetenhall, auch der Dulcianen Schall [1]).

Der Flötenchor, sowohl der der Quer- wie der der Blockflöten, der, wie schon gesagt, nie eine sehr große Rolle spielte, verschwindet fast völlig. Einzig die Diskante werden noch öfters als Ersatz für Cornette verwendet, doch sind auch diese bald nicht häufig anzutreffen. Im Orchester beginnt die Flöte erst wieder eine Rolle zu spielen, als die Herrschaft der Oboe ihren Anfang nimmt. Ihre Aufgabe ist inzwischen eine andere geworden, und sie wird in der Regel als das leisere Register dem Forte der Oboen gegenübergestellt.

Eines der wenigen Beispiele für die Verwendung eines ganzen Flötenchores ist Martin Mayers Jubilate-Musik von 1675 [2]). Die Anordnung ist hier die folgende: Quartflöte 1. 2. (Violinschlüssel), Altflöte (Altschlüssel), Tenorflöte (Tenorschlüssel), Baßflöte oder Fagott (Baßschlüssel) [3]). Die Doppelbezeichnung des Basses entspricht der in Abschnitt II zitierten Anweisung des Praetorius, die tiefen Stimmen eines solchen Chores nicht mit Flöten zu besetzen, da diese zu leise seien. — Die Wahl zwischen Flöte oder Cornett läßt uns Schütz in seinem Psalm „Lobet den Herrn", 1619 [4]). In des gleichen Komponisten „Historia von der Geburt Jesu Christi", 1664 [5]), werden die Reden der Hirten von zwei Flöten und einem Fagott begleitet; diese Zusammenstellung können wir als einen auf drei Stimmen reduzierten Flötenchor auffassen, dessen Baß entsprechend obigen Ausführungen durch ein Fagott ersetzt ist. — Die Diskante des Flötenchores allein werden häufiger verwendet, so in Hammerschmidts „Musikalischen Gesprächen", Dresden, 1655; auch in der oben erwähnten Musik Johann Kriegers für die Einweihung der Orgel in der Johanneskirche zu Zittau (1685) sind zwei Flöten vorgesehen.

Einzig die Trompeten behalten die von ihnen übernommene Rolle bis ins 18. Jahrhundert hinein bei; sie bilden noch bei Johann Sebastian Bach den gleichen „Chor" wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

[1]) Vergl. André Pirro, Dietrich Buxtehude, Paris, 1913.
[2]) s. o.
[3]) Vergl. a. die Tabelle in Abschnitt I.
[4]) Gesamtausgabe Band III.
[5]) Gesamtausgabe, Supplement-Band.

Die Beispiele hierfür sind so zahlreich, daß ich mich hier auf einige markante Fälle beschränken kann. Meist gesellen sich, wie schon gesagt, zu den Trompeten (Trombe, Trombette, Clarini) [1]) die Pauken (Tympani, Tamburi). Die Notierung der Trompeten erfolgt im Violin- oder Sopranschlüssel. — Ich erwähne als Beispiele für die Verwendung von zwei Trompeten: Hammerschmidt, „Musikalische Gespräche", Dresden, 1655 (bei verschiedenen Stücken, z. B. Nr. 28); Knüpfer, „Ach strafe mich nicht" [2]); Johann Philipp Krieger, „Magnificat" und „Preise, Jerusalem, den Herren" [3]); Martin Mayer, „Christus ist aufgefahren" und „Dieses ist der Tag" [4]); Schelle, „Vom Himmel kam der Engel Schar" [5]); Schütz, „Historia von der Geburt Jesu Christi" [6]). — In der zuletzt genannten Komposition kommen die Trompeten nur an einer einzigen Stelle vor, um eine Rede des Königs Herodes zu begleiten. Dies ist deswegen interessant, weil für die Wahl dieser Instrumente hier offenbar der Umstand maßgebend war, daß die Trompete lange Zeit das ausschließliche Privileg des Herrschers (König Herodes) war, das Instrument also gewissermaßen den Herrscher symbolisieren sollte. Dies ist nicht etwa ein Einzelfall; in Martin Mayers weiter unten als Beispiel für den vierstimmigen Trompetenchor angeführter Weihnachtsmusik „Mein Hertz tichtet ein feines Lied" [7]) wird der Textsatz „Der Herr ist König" Veranlassung zum Eintritt der Trompeten, die auch weiterhin bei den Worten „Rat, Kraft, Held, ewig Vater, Friedefürst" zu schmetternden Fanfaren verwendet werden. — Die eben erwähnte Komposition ist gleichzeitig, wie schon gesagt, ein Beispiel für das Auftreten eines vierstimmigen Trompetenchores. Belege für die Verwendung von acht Trompeten (in zwei Chören zu je vieren) bilden des gleichen Komponisten Jubilate Musik von 1675 [8]) sowie Benevolis berühmte Salzburger Messe [9]).

[1]) Die tieferen Stimmen heissen oft „Principale"; Max Schneider fand einmal für die tiefste Stimme die Bezeichnung „Ducada" (Vergl. „Die Besetzung ...", a. a. O.)
[2]) D. D. T., Band 58/59.
[3]) D. D. T., Band 53/54.
[4]) s. o.
[5]) D. D. T., Band 58/59.
[6]) s. o.
[7]) s. o.
[8]) s. o.
[9]) s. o.

Vom Schlagzeug werden, wie schon einmal gesagt wurde, nur die den Trompeten zugeordneten Pauken notiert, oft aber wird auf eine Aufzeichnung dieser Partien überhaupt verzichtet. Die Pauken treten stets zu zweit auf und sind in Quarten gestimmt. — Daß man auch andere Schlaginstrumente verwendete, ist schon nach der eingehenden Beschreibung des Praetorius[1]) anzunehmen. Ein Beispiel vom Ende des Jahrhunderts, das derartige Partien ausgeschrieben aufweist, Johann Kriegers mehrfach angezogene Musik für die Einweihung der neuen Johanneskirchen-Orgel zu Zittau[2]), ist ein weiterer Beleg hierfür.

Es bleibt jetzt noch übrig, einiges über die nicht obligaten Instrumente und ihr Verhältnis zum Generalbaßinstrument nachzutragen. Wir schalten aus der Betrachtung diejenigen ad-libitum-Instrumente aus, die nur der Verstärkung dienen, wie Violone, dritte und vierte Trompete, etc., und beschränken unsere Untersuchung auf diejenigen Instrumentengruppen, die von Schütz als „Complemente" bezeichnet werden. Hier ist auch der Ort, auf die „Capella fidicina" des Praetorius einzugehen[3]).

Die „Capella fidicina", die Praetorius als seine Erfindung ausgibt, ist nichts anderes als ein in vier Stimmen ausgesetzter bezifferter Baß, also ein Ersatz des Akkordinstrumentes; die Stimmen können nach Belieben, am besten mit Gamben, besetzt werden. Als Grund für sein Verfahren gibt Praetorius an, daß in Deutschland die Meinung verbreitet sei, „der Gesang gehe gar zu bloss", wenn man einige Concertat-Stimmen in die Orgel singen lasse. — Man beachte: Die Stimmen dieser „Capella" sind im Original nicht vorhanden, sondern werden vom Dirigenten, d. h. Arrangeur, „ausgezogen". Als Ergänzung zu diesen Angaben wäre Schütz' Vorrede zur „Historia von der Auferstehung Jesu Christi", Dresden, 1623, heranzuziehen[4]). Hier heißt es, daß man die Partie des Evangelisten in ein Akkordinstrument singen, dieses aber auch durch vier Violen ersetzen könne. Doch ist bei Praetorius auch der umgekehrte Fall vorgesehen: In der Besprechung der dritten Art eines Concerts läßt er sich darüber aus, daß auch ein Akkordinstrument an die Stelle von einem oder gar zwei Instrumentenchören treten könne[5]); die gleiche Anweisung erscheint dann noch einmal bei Besprechung der

[1]) Syntagma Band II.
[2]) s. o.
[3]) Syntagma Band III, Ndr. S. 91 ff.
[4]) Gesamtausgabe, Bd. I.
[5]) Syntagma III, Ndr. S. 144.

elften Art [1]). Auch in der Vorrede zu Praetorius' „Urano-Chorodia" sind ähnliche Vorschläge enthalten [2]); hier wird auch davon gesprochen, daß man die Orgel statt eines Vokalchores gebrauchen könne, wofern man einen Diskantisten oder Tenoristen darein singen lasse. Es sei hier zum Vergleich ein Manuskript der Breslauer Stadtbibliothek herangezogen [3]); dieses von Bohn [4]) als Arrangement bezeichnete Ms. stellt eine Bearbeitung von Jacob Handels Motette „Laus et perennis gloria" (aus dessen „Opus Musicum", Tomus III, Pragae, 1588) dar. Der Bearbeiter fügte dem ursprünglich doppelchörigen Stück einen dritten vierstimmigen Chor hinzu (von dem allerdings Tenor- und Baßstimme fehlen), wobei er das vorhandene thematische Material benützte, dergestalt, daß eine im Original zweimal auftretende Phrase nunmehr dreimal gesungen wird, und sich dann die drei Chöre zur Zwölfstimmigkeit vereinen. Außer den Singstimmen enthält das Ms. noch eine in dreifacher Ausführung vorhandene Orgelstimme, welche Bohn a. a. O. als „Tabulatur" bezeichnet; sie ist in Wirklichkeit ein in Buchstabennotation aufgezeichneter Basso seguente. Die drei Orgelstimmen unterscheiden sich dadurch, daß in der ersten der Baß des ersten und dritten, in der zweiten der des zweiten, in der dritten der des dritten Chores durch den Vermerk „Org." als der vom Organisten zu spielende Part bezeichnet ist. Hiermit korrespondieren die Randbemerkungen: „Das erste Chor Zu schlagen und das dritte; Das mittlere Chor auf der Orgel Zu schlag.; 3 chorus in organo". Es wurden also je nach den vorhandenen Gesangskräften einer oder zwei der drei Chöre von der Orgel gespielt und wahrscheinlich von einem Vokalisten „darein gesungen".

Daß obligate Akkordinstrumente im Rahmen einer vielchörigen Komposition wie selbständige, reale Chöre verwendet werden, sehen wir an der schon mehrfach zitierten Komposition Johann Kriegers [5]): Das Stück beginnt mit einem groß angelegten „Halleluja", in dessen Verlaufe folgende Gruppen miteinander abwechseln: Erster Singechor, zweiter Singechor, Cornette, zweiter Singechor und Streicher, Cymbal, Harfe.

---

[1]) Syntagma III, Ndr. S. 155.

[2]) Bernoulli, Vorrede zum Neudruck von Syntagma III, S. XIX ff.

[3]) Ms. Mus. 149a. Der Anfang dieser Bearbeitung ist im Anhang unter Nr. 1 mitgeteilt.

[4]) Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau, 1890.

[5]) s. o.

Die von Schütz für die Kompositionen des dritten Teils der „Symphoniae sacrae“[1]) vorgesehenen „Complemente“ die nach Angabe des Titels „nach beliebung mitgebraucht“ werden können, sind ihrer Anlage nach weiter nichts als eine „Capella fidicina“, die sowohl ihren Schlüsseln nach, als auch den obigen Ausführungen entsprechend am besten mit Violen zu besetzen wären.

Bei Martin Mayer, dem schon öfters erwähnten Breslauer Komponisten, sind es die mit „ad plac.“ bezeichneten Instrumentengruppen, die den Schützischen Complementen entsprechen. Sie sind bald als Posaunen, bald als Violen bezeichnet und im Alt-, Tenor- und Baßschlüssel notiert[2]). Es ist interessant, daß sich Mayer im Gegensatz zu Schütz und Praetorius bei dieser „Capella“ auf zwei Füllstimmen beschränkt (das dritte Instrument kann, als nur den Baß verstärkend, bezw. oktavierend, außer Acht gelassen werden), die ja auch völlig genügen, um den Zwischenraum zwischen Melodieinstrumenten und beziffertem Baß harmonisch auszufüllen.

Freilich fiel das begleitende Akkordinstrument niemals weg, im Gegenteil wird immer wieder gefordert, daß die bezifferte Baßstimme mehrfach vorhanden sein soll. Der Dirigent soll nach einer solchen den Takt schlagen, und bei jedem Chore soll ein Akkordinstrument aufgestellt werden, dessen Spieler sich die von ihm zu schlagenden Stellen durch Unterstreichen mit roter Tinte oder dergl. in der Stimme bezeichnen soll[3]). Wenn bei der Aufführung etwas ausgelassen

---

1) Gesamtausgabe, Band X.

2) Von Mayers Kompositionen kommen hier die folgenden in Frage, die schon oben erwähnt sind: Der Teuffel ist ein Mörder, Dialogus de Joseph, Mein Hertz tichtet ein feines Lied.

3) Vergl. hierzu Syntagma III, Ndr. S. 98 ff.: „Es ist auch ... diss der vornembste vnd beste Nutz .. wenn ein solcher General Bass, fürnemblich in Concertten per Choros, etliche mal abgeschrieben wird; Damit man dieselbe vnter die Organisten vnd Lauttenisten ... an eim jeden Chor (doch dass derselbe, den ein jeder machen sol, sonderlich bezeichnet oder mit rother Tinten vnterstrichen) alsbald distribuiren, vnd der Director auch einen davon vor sich selbsten behalten könne: Darmit er nicht allein des Tacts halben ... sondern auch einem und dem andern Chor einzuhelffen, den gantzen Gesang vor sich haben möge“. Diese Ausführungen sind im Nachtrag (Ndr. S. 189) noch einmal wiederholt. — Der Schluss des Titels von Johann Vierdanks Geistlichen Concerten, Rostock, 1643, lautet: ... nebenst einem gedoppelten Continuo, einen vor das Corpus, den andern vor den Directore, oder zu einem Violon, zu gebrauchen. — Im Revisionsbericht zum 13. Bande der Schützausgabe wird erwähnt (S. XII), dass in der Lautenstimme zu „Wo der Herr nicht bei uns hält“ (Landesbibliothek Kassel, fol. 49 m) die zu spielenden Stellen mit roter Tinte unterstrichen seien.

würde, so war es die „Capella", wie aus einer im Folgenden mitgeteilten Bemerkung des Praetorius hervorgeht[1]): „Es mus aber allhier sonderlich in acht genommen werden, daß in kleinen Kirchen, Capellen vnd Gemächern, wann von den Vocal Stimmen nur eine, zwo oder etliche mehr allein vnd bloß gesungen werden, vnd ein Regal oder ander Fundament-Instrument verhanden, die Capella Fidic: gar sanfft vnd stille Musiciren oder aber gar aussen gelassen werde: Sonsten kan man die Voces humanas, propter sonum Instrumentorum nicht so eigentlich vernemen". Man fand aber offenbar die Mitwirkung der „Capella" besonders schön und wirksam, denn Praetorius fährt fort: „In großen Kirchen aber, da man diese Capellam Fid: etwas weitter von den Vocibus separiren, vnd absonderlich stellen kan, darff man sie nicht aussen lassen: Sondern ist, propter pleniorem harmoniam, hoch nötig zu gebrauchen".

Es ist interessant, daß schon im Verlaufe des 17. Jahrhunderts Bestrebungen festzustellen sind, die darauf abzielen, das begleitende Akkordinstrument zu ersetzen. Das Mayer'sche Verfahren mit nur zwei Füllstimmen läßt uns schon die Technik des „Mannheimer Orchesters" ahnen, wo häufig zwei Blasinstrumente diese Parte übernehmen, und wo das bisherige Bestreben zum Prinzip erhoben ist. Noch in Mozarts Salzburger Messen und in den Kirchenkompositionen Michael Haydns nehmen die wenigen verwendeten Blasinstrumente (meist zwei Hörner und zwei Oboen, auch wohl nur zwei Hörner) an der thematischen Arbeit so gut wie gar keinen Anteil, sondern stellen in Verbindung mit den Bässen nichts anderes dar, als einen ausgesetzten Continuo-Part. Als besonders markantes Beispiel für dieses Verfahren haben wir Mozarts Messias-Bearbeitung zu betrachten. Die zugesetzten Hörner und Klarinetten dienen dazu, das Generalbaß-Instrument entbehrlich zu machen; Mozart hat also, um mit Praetorius zu reden, „eine Capella Fidicina ausgezogen". Die Blasinstrumente sind somit das geworden, als was man sie heute noch gelegentlich bezeichnet: „Harmonie-Musik". Offenbar aus der gewonnenen Erfahrung heraus entwickelt sich die Manier der langen Haltenoten zum Zwecke der sogenannten „Pedalwirkung". Diese gänzlich veränderte Aufgabe der Blasinstrumente erklärt wohl auch das Nachlassen der Anforderungen, die man an die Virtuosität stellt. Besonders auffällig wird uns dies, wenn wir z. B. die Oboenstimme eines Bach'schen Werkes (Wie wir noch sehen werden, ist Bach in Hinsicht seiner Orchesterbehandlung als Ausläufer des 17. Jahrhunderts zu betrachten) mit der etwa einer Mozart'schen Messe vergleichen.

[1]) Syntagma III, Ndr. S. 142.

Außer der „Capella Fidicina“ können noch andere verstärkende „Capellen“ ausgezogen werden. So führt Schütz in der Vorrede zum dritten Teil der „Symphoniae Sacrae“ [1]) aus, daß, obgleich für die Complemente „nur vier Partheyen gedruckt vorhanden seynd dieselbigen doch/ (wann sie noch einmahl abgeschrieben werden) dupliret/ und gleichsam in zwey Chor/ als vocalem und instrumentalem vertheylet und mit angeordnet werden können“. — Aehnliche Anweisungen sind auch in der „Ordinanz“ zu Schütz' „Musikalischen Exequien“, Dresden, 1636, enthalten [2]); Georg Schumann hat in seiner Neubearbeitung dieses Stückes [3]) die vom Komponisten angedeuteten Erweiterungsmöglichkeiten teilweise in die Praxis umgesetzt.

Es bleibt nunmehr noch auf die Frage der Oktavierung einzugehen, die auch bei dem Ausziehen ursprünglich vom Komponisten nicht aufgeschriebener „Capellen“ entschieden eine Rolle gespielt hat [4]). Nach Haas [5]) wurde „von (Giovanni) Gabrieli der Orgelklang auf den mit Instrumenten geschmückten Chorsatz übertragen und die Oktavverdopplung als plastisches Stilmittel ausgebildet“. Capello tritt um 1613 für das chorweise Oktavieren ein, ebenso Viadana in der Vorrede zu seinen „Salmi â 4 Chori“, Venedig, 1612. Hier lesen wir u. a. noch folgende Anweisungen: Der dritte Chor besteht aus Oberstimmen. Der erste Sopran (sopranissimo) wird von einem Cornett oder einer Violine gespielt, der zweite von einer sehr guten Stimme (vergl. oben bei Besprechung von „Nun freut euch, Gottes Kinder all“ von M. M., Abschnitt II, die Bezeichnung „Voce bona“!) oder von zwei oder drei Sopranisten gesungen; der Alt wird in mehrfacher Besetzung von Sängern, Violinen und krummen Zinken, der Tenor von mehreren Sängern, Posaunen, Violinen und Orgel in der hohen Oktave ausgeführt. Der vierte Chor besteht aus tiefen Stimmen: einem tiefen Alt (mit mehreren Sängern, Violinen und krummen Zinken zu besetzen), einem Tenor (Tenöre in mittlerer Lage, verstärkt durch Posaunen), einem Baryton (mehrere Sänger, Posaunen und Violinen) und einem Baß (tiefe Bässe, Posaunen, Doppelviolonen, Fagotte und Orgel in der tiefen Oktave) [6]). —

1) s. o.
2) Gesamtausgabe, Band XII.
3) Leipzig, Breitkopf & Härtel.
4) Vergl. a. Max Schneider, Die Besetzung . . ., a. a. O.; ferner Robert Haas, Musik des Barocks, S. 78 ff. (in: Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1928.)
5) A. a. O.
6) Vergl. F. X. Haberl, Lodovico Viadana, a. a. O., S. 44 ff.

Praetorius faßt, nachdem er alle diese seine Vorbilder hat zu Worte kommen lassen, seine Ausführungen in dem Satze zusammen: „Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt; quando una vox cantat, altera sonat“ [1]). Ausgeschriebene Oktavierung findet man gleichwohl bei deutschen Komponisten nicht häufig, oder aber sie sind durch Synkopierungen etc. verdeckt, wiewohl Viadana ein solches Verfahren verwirft [2]). Unisoni dagegen finden sich überall, nicht nur in den Bässen, sondern auch in den Mittelstimmen. Benevolis berühmte Festmesse [3]), dieses Schulbeispiel einer vielchörigen Komposition, zeigt nur in den einleitenden Akkorden Oktavverdopplungen, späterhin dagegen keine einzige mehr; daß aber zwei oder mehr Chöre im Einklang geführt werden, sehen wir auf jeder Partiturseite. Das Gleiche bemerken wir an den Kompositionen anderer Autoren. — Nun gibt aber Praetorius im dritten Bande des „Syntagma“ an den verschiedensten Stellen Anweisungen, wie man die eine oder andere Stimme durch Verdopplung in der höheren oder tieferen Oktave verstärken könne, und vergleicht dieses Verfahren mit dem Registrieren des Organisten: „Vnd ist in solchem Fall nichts anders, als wenn in einer Orgel viel vnd mancherley Stimmen, die in Vnisonis, Octaven, SuperOctaven, auch vnterOctaven in den großen Vntersatz, vnd (wie es etliche nennen) ContraBässen miteinander concordirn, zusammen gezogen werden“ [4]). Wir müssen daher für die Aufführung mehrchöriger Kompositionen in vielen Fällen eine Oktavierung auch da annehmen, wo sie aus dem Partiturbild nicht zu ersehen ist, von den Spielenden aber als etwas Selbstverständliches ausgeführt wurde.

Es sei hier zur Illustration aller dieser Ausführungen noch kurz auf zwei Manuskripte der Breslauer Stadtbibliothek eingegangen, von denen besonders das erste sehr interessant ist. Es handelt sich bei diesem um das Arrangement einer ursprünglich sechsstimmigen Motette von Hans Leo Hassler, „Verbum caro factum est“, welche durch Ausziehen von „Capellen“ zu einem „Concert“ mit nicht weniger als drei Chören, zwei solistisch behandelten Violinen und Generalbaß erweitert wurde [5]). Freilich muß dieses Arrangement

1) Syntagma III, Ndr. S. 72.

2) Vergl. Haas, a. a. O.

3) s. o.

4) Syntagma III, Ndr. S. 73.

5) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 151a. Das Original steht in Hasslers „Cantiones Sacrae“, Augsburg, 1591, Neuausgabe: D. D. T., Band II, S. 77. Der Anfang dieser Bearbeitung ist im Anhang unter Nr. 2 mitgeteilt.

mehr als eine Neuschöpfung gewertet werden, denn der Bearbeiter beschränkte sich nicht auf die Ausgestaltung des äußeren Gewandes der Komposition, sondern erweiterte sie außerdem durch Einfügung zweier Lieder und vieler kleiner Zusätze zwischen die Takte des Originals. Immerhin sind uns aber die Stellen, wo er notengetreu seinem Vorbilde folgt, charakteristische praktische Belege für das bisher theoretisch behandelte Arrangierverfahren.

Die Schlüssel des Originals sind die für Singstimmen gebräuchlichen (Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor-, Tenor- und Baßschlüssel). Der Bearbeiter teilte zunächst diesen einen Chor unterhalb des Altes (Vergl. Abschnitt II), und erweiterte dann diese beiden neuen Chöre durch Hinzufügen je einer vierten Stimme. Hierbei veränderte er die Schlüssel des höheren Chores in Violin-, Violin-, Mezzosopran- und Tenorschlüssel und führte die Bezeichnungen „Chorus superior" und „Chorus inferior" ein (Vergl. auch hierzu Abschnitt II!). Die Stimmen des zweiten Chores sind ausdrücklich durch den Vermerk „Voce" als Singstimmen gekennzeichnet, die des ersten Chores dagegen nicht, so daß man für diese, trotzdem sie mit Text versehen sind, wohl instrumentale Ausführung (Violinen oder Cornette) annehmen kann. — Das Hassler'sche Original zeigt an sich schon Ansätze zur Doppelchörigkeit, wobei ebenfalls eine Teilung unterhalb des Altes erfolgt; diese Stellen übernahm der Bearbeiter unverändert. Für die Stellen jedoch, wo sich die beiden Chöre vereinigen, das „Tutti" also, zog er eine „Capella" aus, die er mit vier Posaunen besetzte (Alt-, Tenor-, Tenor- und Baßschlüssel). Diese Capella verdankt, wie ohne weiteres erkennbar, ihre Entstehung teils dem höheren, teils dem tieferen Chore: Die zweite Posaune oktaviert den zweiten Sopran des ersten Chores, während die erste, dritte und vierte den Cantus, Tenor und Bassus des zweiten Chores im Einklange verstärken. — Die Interkalierungen bis etwa zum 30. Takte stellen im Wesentlichen nichts anderes als Verkürzungen und Synkopierungen der rhythmischen Motive des Originals dar. Etwa vom 35. Takte an verläßt das Stück gänzlich die Bahnen der Vorlage.

Etwas anderes interessiert uns an der schon erwähnten Komposition des Johannes Phengius „Frisch auf, jetzt ist des Singens Zeit"[1]); es ist dies der Umstand, daß wir die Aufstellung der Musizierenden bei der ersten Aufführung dieser Komposition an Ort und Stelle rekonstruieren können. Das Werk ist fünfchörig angelegt und umfaßt „einen Chor mit Geigen (2 C. A. B. nebenst Theorba

[1]) s. o.

oder Laute), einen Chor mit Vocalstimmen (2 C. A. Basseto), einen Chor mit Concertstimmen (2 C. 2 T. 1 B., so einen besonderen Weyhnachtsgesang einführen), einen Chor mit niedrigen Vocalstimmen (2 A. 2 T. 1 B. mit einer Quartposaune). Beinebens zweyen Clarinen, oder, (wofern es nicht bräuchlich) zweyen Cornetten, so allein im Ripieno oder gantzen Chor, zum starken gethon können adhibiret werden"[1]). Phengius verteilt, wie wir schon sahen, die fünf Chöre und zwei Clarinen auf drei „haufen" und weist jedem von diesen seinen Standort in der Breslauer Elisabethkirche, für die das Stück geschrieben wurde, zu. Für eine solche dreichörige Aufstellung ist diese Kirche auch in ihrer heutigen Gestalt noch geeignet; sie besitzt nämlich außer der Hauptempore mit der großen Orgel noch im vorderen Drittel des Mittelschiffes rechts und links je eine kleine Seitenempore, von denen die auf der Südseite noch heute eine kleine einmanualige Orgel besitzt. Bezog man noch zwei der Kapellen des Seitenschiffes in den Aufstellungsplan ein, so war auch eine fünfchörige Aufstellung möglich, wie sie für die Jubilate-Musik Martin Mayers erwiesen ist[2]). Bei der dreichörigen Anordnung, wie sie Phengius fordert, war in der Breslauer Elisabethkirche auch eine Hauptbedingung für ein derartiges Musizieren dadurch gegeben, daß die drei Dirigenten einander ungehindert sehen konnten[3]). Die Anordnung entspricht genau derjenigen, die wir auf dem Titelblatt der „Musae Sioniae" des Praetorius sehen. —

Fassen wir zusammen; das Gesamtbild des vielchörigen Apparates stellt sich uns nach allen diesen Ausführungen wie folgt dar: Einem oder mehreren Singechören werden Instrumentalchöre gegenüber gestellt, von denen besonders der Posaunen- und der Violenchor zu Bedeutung gelangen. Möglichst jedem Chore wird, aus direktionstechnischen Gründen, ein Generalbaßinstrument beigesellt, das im Notfalle überhaupt an die Stelle dieses Chores treten kann. Nach Maßgabe der Verhältnisse bleibt es dem Dirigenten überlassen, „Capellen" auszuziehen, die, im Unisono oder in Oktavverdopplung, das Tutti verstärken. Maßgebend für die Wahl bestimmter Instrumente ist in erster Linie die Stimmlage, in zweiter die Rücksichtnahme auf vorhandene Mittel und Kräfte. Die Klangfarbe ist überhaupt

1) Vergl. Bohn, a. a. O.

2) Max Schneider, Die Besetzung . . ., a. a. O.

3) Vergl. Georg Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig, 1913, S. 99 ff.

nicht ausschlaggebend, doch nimmt man schon darauf Rücksicht, in welcher Lage und in welchem Raume ein Instrument am besten klingt. Das ganze Besetzungsverfahren hat, wie auch aus der oben zitierten Bemerkung des Praetorius hervorgeht, viel mit dem Registrieren einer Orgel gemeinsam: Verschieden helle Flächen werden gegeneinander abgesetzt oder durch Übereinanderlagerung vereinigt. Dadurch wird gleichzeitig eine Flächigkeit der Dynamik (Stufendynamik) erreicht, die noch durch die getrennte Aufstellung der Chöre besonders betont wird [1]).

1) Vergl. a. Praetorius, Syntagma III, Ndr. S. 113/114, auch S. 88/89 und 91; Schütz, Vorrede zu den „Psalmen Davids", 1619 (Gesamtausg. Bd. III); Schünemann, Geschichte des Dirigierens; Schneider, Die Besetzung ... a. a. O.; Haas, Musik des Barocks, a. a. O.

IV. Die Orchesterbehandlung bei monodischen Kompositionen und Mischformen.

IV. Die Orchesterbehandlung bei monodischen Kompositionen und Mischformen.

Wenn in der Einleitung gesagt wurde, daß die Orchesterbehandlung monodisch gerichteter Kompositionen nur sehr wenig von der bei Werken der älteren Richtung verschieden ist, so bedarf dieser Satz doch einer Einschränkung. Die monodisch gerichtete Setzweise, deren Charakteristikum die höchste Intensität des Ausdrucks, diktiert vom subjektiven Empfinden des Schaffenden, ist, bedient sich naturgemäß in der Hauptsache der menschlichen Stimme als des für diesen Zweck am meisten geeigneten Klangmittels. Sie beschränkt sich zunächst auf ein Akkordinstrument als stützende Begleitung, dessen Part, als bezifferter Baß notiert, so einfach wie möglich gehalten ist. Wird diese einfache Begleitung durch Hinzuziehen von Instrumenten bereichert, so erhalten wir ein Orchester, das sich von dem des vielchörigen Apparates durch seinen prinzipiellen Zweck unterscheidet: es ist ein Begleit-Orchester.

Wir wollen versuchen, die Entwicklung dieses begleitenden Orchesters von seinen Anfängen her aufzurollen. Schon Michael Praetorius war, wie wir oben gesehen haben, der Ansicht, „der Gesang gehe gar zu bloss", wenn man sich bei der Begleitung auf ein Akkordinstrument beschränkte. Er „erfand", um diesem Übelstande abzuhelfen, die „Capella fidicina", in der wir somit die Keimzelle des begleitenden Orchesters zu erblicken haben: Das Akkordinstrument, welches den bezifferten Baß auszuführen hatte, wird, zwar nicht ersetzt, aber doch ergänzt durch eine Gruppe von vier Instrumenten, deren Parte auf Grund der Bezifferung vom Dirigenten „auszuziehen" sind. Nach Praetorius ist diese Instrumentengruppe am besten mit Violen zu besetzen (vergl. oben.). — Da die „Capella fidicina" nichts anderes darstellt, als ein auf vier Parte verteiltes Akkordinstrument, und da ein solches, wie wir gesehen haben, so einfach wie möglich begleiten soll, ergibt sich ein höchst einfacher

Satz Note gegen Note. Die Instrumente haben daher auch nicht Anteil an der thematischen Arbeit, und es liegt somit auch keine Veranlassung vor, technische Anforderungen an sie zu stellen.

Typische Beispiele für diese Art des Satzes bieten Heinrich Schütz' „Symphoniae Sacrae" (s. o.), deren „Complemente" nichts anderes sind als eine „Capella fidicina".

Die zunehmende Entwicklung der Instrumentalmusik bringt es mit sich, daß man auch das Instrument der monodischen Gestaltungsweise dienstbar zu machen sucht, daß man also Instrumente neben den Singstimmen über einem Begleitbaß konzertieren läßt. Raum hierfür bieten in erster Linie die „Ritornelle", Vor-, Zwischen- und Nachspiele, die mit den Phrasen der Singstimmen alternieren. Das Prinzip der chorischen Abwechslung bleibt so auch bei der kleinen Besetzung bis zu einem gewissen Grade gewahrt. Da die Instrumente jetzt an der thematischen Arbeit teilnehmen, muß man auch erhöhte Ansprüche an ihre Virtuosität stellen, und so ist es kein Wunder, daß wir das beweglichste der Streichinstrumente, die Violine, deren Technik in dieser Zeit eine ansehnliche Vervollkommnung erfährt, bevorzugt sehen. Die Zusammenstellung von einer oder zwei Violinen mit einer oder mehreren Singstimmen über einem bezifferten Baß wird nahezu typisch für diese Art der Komposition. Für die rein instrumentalen Stellen wird dem Continuo-Instrument oft ein Baß-Instrument, etwa Violone oder Fagott, beigesellt.

Die Zahl der Beispiele für diese Art der Besetzung ist ungemein groß, es mögen hier nur einige wenige genannt sein. Ich verweise auf einige Kompositionen Franz Tunders[1]), ferner auf die große Zahl derartiger Werke von Johann Krieger, von denen wir allerdings viele nur aus seinem Katalog kennen[2]). Die „Kleinen Geistlichen Concerte" von Heinrich Schütz (1636 und 1639)[3]) sind hier ebenfalls zu nennen. Auch der Breslauer Meister M. M. schrieb ein hierher gehöriges Stück: „Salve, virgo puerpera"[4]): Drei konzertierenden Singstimmen (Alt, Tenor und Baß) wird

[1]) Vergl. D. D. T., Bd. III. In Frage kommt z. B. „Salve, coelestis pater".

[2]) Vergl. Vorrede zu D. D. T., Bd. 53/54. Von Kriegers in diesem Denkmälerbande abgedruckten Kompositionen sind hier zu erwähnen: „Ihr Christen, freuet euch" (Sopran, Bass, Violine, Gambe, B. C.) und „O Jesu, du mein Leben" (Alt, Violine, Gambe, B. C.).

[3]) Gesamt-Ausgabe Bd. 6.

[4]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170, 37. Eine Probe aus dieser Komposition ist als Nr. 5 des Notenanhanges mitgeteilt.

hier ein Instrumentalkörper von zwei Violinen und Fagott gegenübergestellt. Wir können dieses Stück als doppelchörig angelegt auffassen: Die beiden dreistimmigen Gruppen von Singstimmen und Instrumenten wechseln antiphonierend miteinander ab. Es bleibt also, wie schon oben gesagt wurde, auch bei der kleinen Besetzung das Prinzip des chorweisen Alternierens gewahrt.

Da es durchaus gebräuchlich war, das Akkordinstrument durch mehrere Saiteninstrumente zu ergänzen, so gelangen wir, wenn wir dieses Verfahren bei einer Komposition mit konzertierenden Violinen anwenden, wieder zu einem „Violenchor", der in der Praxis meist fünfstimmig auftritt. Betrachten wir die Struktur dieses „Chores" aber näher, so sehen wir, daß er sich wesentlich von einem aus einer vielchörigen Komposition herausgenommenen „Chore" unterscheidet: Er ist im Gegensatz zu diesem deutlich in zwei Teile gespalten, von denen der erste die beiden Oberstimmen, der zweite die drei Unterstimmen umfaßt. Erstere nehmen Anteil an der thematischen Arbeit, „konzertieren" also wie die Singstimmen; letztere dagegen dienen nur der akkordischen Ausfüllung, bilden also quasi eine verkleinerte „Capella fidicina".

Es ist im vorigen Abschnitt gesagt worden, daß von den dort angeführten Beispielen für den „Violenchor" manche nur mit dieser Einschränkung gültig sind. Besonders charakteristisch sind, wie schon dort gesagt, einige Kompositionen des Breslauer Organisten Martin Mayer, welcher oft die drei Unterstimmen eines solchen Chores ausdrücklich als nicht obligat („ad Plac:") bezeichnet. Dies ist z. B. der Fall im „Dialogus de Joseph" vom Jahre 1681[1]). Das Orchester besteht hier aus zwei Violinen, die als „Necess:", und drei Violen, die als „ad Plac:" bezeichnet sind. Die dritte Viola können wir als nur den Baß verstärkend von der Betrachtung ausschließen; Alt und Tenor dagegen dienen in der angedeuteten Weise der harmonischen Ausfüllung und können, da ein Akkordinstrument mitwirkt, ohne Schaden fortgelassen werden. Der gleiche Komponist zeigt uns aber in seiner großen Jubilate-Musik einen fünfstimmigen Violenchor, dessen Stimmen sämtlich obligat sind[2]). — Auch manche der im vorigen Abschnitt angeführten Werke Tunders und Buxtehudes zeigen die beschriebene Spaltung;

1) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 171, 67.

2) Vergl. Max Schneider, Die Besetzung . . ., a. a. O.

freilich ist bei diesen nichts ausdrücklich als auslaßbar und entbehrlich bezeichnet.

Als konzertierende Soloinstrumente treten zu der Streichergruppe oft noch Trompeten (meist in der Zweizahl), die häufig mit den Pauken vereinigt sind. So sehen wir hier die von ganz anderen Voraussetzungen ausgehende Setzweise mit der mehrchörigen Kompositionsart sich berühren und unter Verminderung der Stimmenzahl in den einzelnen Chören einen Kompromiß mit ihr schließen. Die groß angelegten „Concerte" des späteren 17. Jahrhunderts, die ja zum größten Teile als Mischformen zweier Stilrichtungen anzusehen sind[1]), zeigen auch meist beide Formen der Orchesterbehandlung, sowohl das durchgeführte chorweise Alternieren der einzelnen, allerdings verkleinerten Stimmgruppen, als auch das Konzertieren von Stimmen und Instrumenten über einer Begleitung.

Der kleinere, nicht mehr nach Chören getrennt aufgestellte Orchesterapparat begibt sich in die Nähe der großen Orgel, die nun immer mehr zur Mitwirkung herangezogen wird. Sie ist es, die der Musik durch ihre Vier- und Zweifüße die nötige Fülle geben muß, die der vielchörige Apparat mit seinen zahlreichen „Registern" und Oktavierungen von sich aus besaß.

Wir werfen zum Schluß noch einen Blick auf das Orchester der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs[2]), und zwar deshalb, weil seine Orchestrierung, wie wir sehen werden, sich prinzipiell nur sehr wenig von der der Meister des 17. Jahrhunderts unterscheidet.

[1]) Vergl. a. Blume, a. a. O., S. 83.

[2]) Nach Abschluss dieser Arbeit gelangt der ausführliche Aufsatz von Karl Hasse „Die Instrumentation J. S. Bachs" (Bach-Jahrbuch 1929, S. 90 ff.) zu meiner Kenntnis, der natürlich über die im Folgenden gegebenen Ausführungen weit hinausgeht. Es kann nicht meine Aufgabe sein, diesen Aufsatz in meine Schrift mit hineinzuarbeiten, da ja eine ausführliche Besprechung der Instrumentation Bachs nicht mehr in eine Abhandlung über das Orchester des siebzehnten Jahrhunderts hineingehört. Wenn ich am Schlusse meiner Ausführungen doch noch kurz auf das Bach'sche Orchester zu sprechen komme, so geschieht dies in der Absicht, die Zusammenhänge, die ja zweifellos zwischen der Bach'schen Orchesterpraxis und der des 17. Jahrhunderts bestehen, und die ja auch Hasse mehrfach betont, anzudeuten, um damit die letzten Ausläufer einer Entwicklung festzulegen. Während Hasse in tiefgründiger Weise hauptsächlich die geistigen Wurzeln der Bach'schen Besetzungsweise behandelt, habe ich in den folgenden Zeilen vor allem die Orchestertechnik Bachs anzudeuten versucht. Es gereicht mir zur Freude, meine Ansichten über den Zusammenhang der Orchesterpraxis Bachs mit der des 17. Jahrhunderts bei Hasse bestätigt zu finden.

So wie Bach stilistisch, d. h. in Hinsicht der Satztechnik und des Aufbaus seiner Kompositionen den Höhepunkt und zugleich das Ende der Entwicklungsmöglichkeiten des 17. Jahrhunderts bedeutet, so läßt sich auch seine „Instrumentation" mühelos aus der Orchesterpraxis seiner Vorgänger ableiten. Das Unterschiedliche gegenüber deren Kompositionen liegt (außer im Formalen) in dem geänderten Instrumentarium begründet, das wir daher zunächst betrachten wollen.

Der Streicherchor tritt uns in der noch heute gültigen Form des Quartetts (bezw. Quintetts mit oktavierendem Baß) entgegen; von den vielen Violenarten hat sich innerhalb dieses Streichkörpers nur der noch heute übliche Typ der Viola da braccio, die Altgeige, erhalten. Bach verwendet jedoch gelegentlich auch noch andere Streichinstrumente, die, einer früheren Zeit angehörig, damals schon im Aussterben begriffen waren, und benützt sie dann meist, um einen besonderen Effekt damit zu erzielen.

Wohl das markanteste Beispiel hierfür ist die Verwendung der zwei Gamben (Alt- und Tenorschlüssel) im „Actus tragicus" (Kantate Nr. 106, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit)[1]), wo die Trauerstimmung zur Wahl der im Klang matten und verschleierten Instrumente geführt haben mag. Die gelegentliche Verwendung der Gambe in der Matthäuspassion und der Viola d'amore in der Johannespassion ist ähnlich zu erklären. Gamben finden wir des öfteren bei Bach verwendet[2]) und müssen sie wohl auch meist da annehmen, wo zwei oder mehrere „Violen" auftreten, von denen die tieferen im Tenorschlüssel notiert sind. Dies ist beispielsweise in der Kantate Nr. 4 (Christ lag in Todesbanden)[3]), wo zwei, und in der Kantate Nr. 18 (Gleich wie Regen und Schnee)[4]), wo vier Violen verwendet werden, der Fall. — Auch die Quartgeige (Violino piccolo, teils im Violinschlüssel, teils im G-Schlüssel auf der ersten Linie notiert) findet sich bisweilen bei Bach, so in den Kantaten Nr. 41 (Jesu nun sei gepreiset, in der Tenorarie „Wofern du den edlen Frieden")[5]) und Nr. 96 (Herr Christ, der einzige Gottessohn)[6]).

1) Gesamt-Ausgabe Band XXII.
2) Vergl. a. Christian Döbereiner: Ueber die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei J. S. Bach (Bach-Jahrbuch 1911, S. 75.)
3) Gesamt-Ausgabe Bd. I
4) Gesamt-Ausgabe Bd. II.
5) Gesamt-Ausgabe Bd. VII.
6) Gesamt-Ausgabe Bd. XXIII.

Von den Blechbläsern nehmen die Trompeten noch immer die Stellung ein, die sie schon im 17. Jahrhundert innehatten. Ihnen zur Seite stehen die Hörner, die ebenso, nämlich clarinenmäßig behandelt werden[1]). Dieser Umstand spricht dafür, daß man die beiden Instrumente als nur in der Stimmlage verschiedene Typen eines Instrumentes empfand, was umso einleuchtender wird, wenn man bedenkt, daß das damalige Horn sich in Bezug auf Mensur und Mundstück nur wenig von der Trompete im Bau unterschied[2]) und sich ihr somit wohl auch in der Klangfarbe genähert hat. Maßgebend für die Wahl von Hörnern in einer Komposition dürfte sonach nur die tiefe Stimmung gewesen sein, die zwar auf Trompeten durch Aufsatzbögen zu erreichen war, aber unsicher ansprach. Auch Händel schreibt z. B. im „Josua" in dem Chorsatze, der den zurückkehrenden Feldherrn begrüßt (G-dur, $^{2}_{4}$), zwei Hörner in G vor, obwohl im Text von „Trompetenklang" die Rede ist. Piersig[3]) widerspricht daher seinen eigenen Ausführungen, wenn er sagt, „Bach sei der Sonntag nicht festlich genug gewesen, um gleich mit Trompeten, den für die höchsten Feiertage bevorzugten Instrumenten, aufzuwarten", und dies als Grund für die Wahl von Hörnern in manchen Kantaten angibt. — Für die Aufführung Bach'scher Werke in unserer Zeit ergeben diese Ausführungen, daß es durchaus richtig ist, die Hörnerpartien mit Trompeten oder Flügelhörnern zu besetzen, wie dies ja auch häufig geschieht.

Die Stimmung der Trompeten ist meist die in C oder D, in späteren Werken bevorzugt Bach mehr die letztere. Doch finden sich bisweilen auch andere Stimmungen, die also dann wohl doch durch Aufsatzbögen erzielt wurden.

So müssen wir z. B. in der Kantate Nr. 5 (Wo soll ich fliehen hin)[4]) für die Ausführung der Trompetenstimme in

[1]) Dass das als „Corno" bezeichnete, den c. f. verstärkende Instrument keineswegs immer als „Horn" anzusehen ist, hat Piersig in seiner Schrift „Die Einführung des Horns in die Kunstmusik", Halle 1927, dargelegt. Die obigen Ausführungen beziehen sich durchweg auf Partien, bei denen es sich zweifellos um Naturinstrumente handelt. Uebrigens bedeutet auch der Ausdruck „Tromba" bei Bach nicht immer ein Naturinstrument. So ist z. B. die Trompetenpartie in der Kantate Nr. 10 (Meine Seel erhebt den Herrn, Gesamt-Ausgabe Bd. 1) auf einer Naturtrompete nicht ausführbar. In allen solchen Fällen müssen wir nach Piersig etwa an eine „Tromba da tirarsi" denken.

[2]) Piersig, a. a. O.

[3]) A. a. O., S. 119.

[4]) Gesamt-Ausgabe Bd. I.

der Arie „Verstumme, Höllenheer“ ein Instrument in B annehmen. In der Kantate Nr. 19 (Es erhub sich ein Streit) [1]) wäre die Ausführung des Cantus firmus nur auf einer Trompete in G möglich, wenn wir nicht annehmen wollen, daß eine Zugtrompete gedacht ist.

Die Hörner stehen meist eine Quint tiefer in F oder G, stellen also gewissermaßen den Alt-Typ der Trompeten dar; doch finden sich auch bei ihnen andere Stimmungen.

So hat Curt Sachs die „Litui“ in der Motette „O Jesu Christ“ als Hörner in hoch B festgestellt [2]). Ebenso müssen wir für das als „Corno da Caccia“ bezeichnete Instrument in der Kantate Nr. 14 (Wär Gott nicht mit uns) [3]) für die Arie „Unsre Stärke heisst zu schwach“ die Stimmung in hoch B annehmen, während wir uns im Einleitungs- und Schlußsatz der Kantate Hörner in F zu denken haben. (Es sei darauf hingewiesen, in wie geschickter Weise die in letzterer Stimmung möglichen Töne in einen g-moll-Satz ausgenutzt werden!) Die Hörner (in C) im Eingangschor der Kantate Nr. 65 (Sie werden aus Saba alle kommen) lassen sich wohl aus der festlichen Bedeutung des Epiphaniassonntages oder mit Hasse (a. a. O. S. 124) als Kennzeichen königlicher Pracht eher erklären, als daß man mit Schering (Einleitung zu Eulenburgs kleiner Partitur Nr. 1019) die Absicht orientalischen Kolorits annimmt.

Den Posaunenchor des 17. Jahrhunderts treffen wir bei Sebastian Bach ebenfalls an, und zwar wird er fast immer dazu benützt, den Chorsatz im Einklange zu verstärken. Er besteht bisweilen aus vier Posaunen (Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßschlüssel), wie in den Kantaten Nr. 2 (Ach Gott, vom Himmel sieh darein) [4]), Nr. 21 (Ich hatte viel Bekümmernis) [5]) und Nr. 38 (Aus tiefer Not) [6]); meist jedoch wird der Sopran von einem Cornett (Sopranschlüssel) bestritten, so daß also das Bild der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Kombination gewahrt bleibt. Diese Anordnung finden wir z. B. in den Kantaten Nr. 4 (Christ lag in Todesbanden) [7]), Nr. 23 (Du

1) Gesamt-Ausgabe Bd. II.
2) Curt Sachs, Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“, in: Bach-Jahrbuch 1921.
3) Gesamt-Ausgabe Bd. II.
4) Gesamt-Ausgabe Bd. I.
5) Gesamt-Ausgabe Bd. V.
6) Gesamt-Ausgabe Bd. VII.
7) Gesamt-Ausgabe Bd. I.

wahrer Gott und Davids Sohn)[1]), Nr. 25 (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe)[2]) und Nr. 28 (Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende)[3]). — Hier wäre auch auf die Zugtrompete hinzuweisen, die stets zur Verstärkung des Cantus firmus verwendet wird, und die wir, wie oben bei Besprechung der Hörner ausgeführt, oft auch da annehmen müssen, wo sich die Bezeichnung „Corno" oder „Tromba" findet[4]).

Die größte Veränderung hat sich bei den Holzblasintrumenten vollzogen; die aus der Schalmei hervorgegangene Oboe[5]) und ihre tieferen Stimmungen, die Oboe d'amore und die Oboe da caccia, der Diskant der Block- und Querflöten und das Choristfagott, das der noch heute gebräuchlichen Form dieses Instrumentes entspricht, das ist alles, was von dem großen Inventar des frühen 17. Jahrhunderts erhalten geblieben ist. Man erkennt, daß die schon bei Praetorius begonnene Abschaffung der klanglich unzureichenden Holzblasinstrumente, vor allem der tiefen Stimmungen, nunmehr ganz vollzogen ist. In technischer Hinsicht ist die Behandlung der Holzbläser, die inzwischen eine beträchtliche Beweglichkeit erlangt haben, der der Streicher völlig gleich, so daß z. B. ohne weiteres eine Oboenstimme im Notfall mit einer Violine besetzt werden könnte. —

Es ist oben dargestellt worden, daß wir bei Sebastian Bach verhältnismäßig häufig noch Instrumente antreffen, die einer früheren Zeit angehören. Ist schon hieraus ersichtlich, wie sehr Bachs Orchesterpraxis im 17. Jahrhundert verwurzelt ist, so wird dies bei Betrachtung der Art, wie die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen verwendet werden, noch mehr evident.

Die Behandlung der Instrumente bei den dünn besetzten Arien unterscheidet sich so gut wie garnicht von der in ähnlichen Kompositionen Kriegers oder eines anderen Meisters des 17. Jahrhunderts. Instrumente und Singstimmen „konzertieren" über einer Begleitung, die sich auch bei Bach sehr oft auf das Akkordinstrument beschränkt.

---

[1]) Gesamt-Ausgabe Bd. V.

[2]) Gesamt-Ausgabe Bd. V.

[3]) Gesamt-Ausgabe Bd. V.

[4]) In der Kantate Nr. 16 (Schauet doch und sehet, Gesamt-Ausgabe Bd. VII) findet sich die Bezeichnung: „Tromba ô Corno da tirarsi". Dies kann man als einen weiteren Beleg dafür ansehen, dass man Trompeten und Hörner nicht als grundsätzlich verschiedene Instrumente empfand (vergl. o.).

[5]) Die Herrschaft der Oboe beginnt in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts unter dem Einflusse des französischen Orchesters. In Weissenfels erfolgte die Einführung der ersten „Bande Violons et Hautbois" im Jahre 1695 (vergl. die Vorrede zu D. D. T. 53 54).

Am auffälligsten aber zeigt sich der Zusammenhang mit der Orchesterpraxis des vergangenen Jahrhunderts bei den Tuttistellen, also meist den Einleitungs- und Schlußsätzen der Kantaten. Hier wendet Bach ein Verfahren an, das in nichts von der Orchesterbehandlung in vielchörigen Kompositionen abweicht: Die einzelnen Stimmgruppen — Singechor, Holzbläser, Blechbläser, Streicher — werden gegeneinander ausgespielt, die verschieden hellen Flächen werden kontrastiert oder überlagert. Die überaus vervollkommnete Technik der Holzbläser gestattet es, diese Instrumente in Bezug auf Beweglichkeit den Streichern gleichzustellen, und diese „Koordination"[1]) von Holzbläsern und Streichern schafft ein Tutti, das, wenn auch nicht klanglich, so doch in der Anlage, große Ähnlichkeit mit dem Tutti des 17. Jahrhunderts aufweist. Die bei solchen Stellen überaus häufige akzessorische, d. h. klangverstärkende Verwendung der Holzbläser ebenso wie der oben beschriebene Gebrauch des Posaunenchores entspricht durchaus der Anweisung des Praetorius, beim Ripieno die Chöre im Unisono zu führen.

Einige Beispiele mögen diese Ausführungen erläutern. So besteht z. B. in der Kantate Nr. 15 (Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen)[2]) das Orchester aus drei Trompeten (in C) und Pauken (Clarino 1. 2., Principal, Tympani), sowie zwei Violinen, Viola und B. C. Wir haben also ein zweichöriges, aus einer Blechbläser- und einer Streichergruppe bestehendes Orchester vor uns, und der Verlauf der Komposition läßt uns deutlich erkennen, daß auch Bach diese Chöre nicht anders verwendet, als im 17. Jahrhundert gebräuchlich war. — Eine der eben beschriebenen fast gleiche Anlage treffen wir in der Kantate Nr. 59 (Wer mich liebet, wird mein Wort halten)[3]) an: Hier sehen wir zwei Trompeten (in C) und Pauken dem Streichkörper und dem Singechor gegenübergestellt. — Durch Hinzunahme einer Holzbläsergruppe läßt sich diese dreichörige Anordnung zu einer vierchörigen erweitern. So zeigt das Orchester der Kantate Nr. 50 (Nun ist das Heil und die Kraft)[4]) folgende Gruppen: Trompete 1. 2. 3. (in D) und Pauken; Oboe 1. 2. 3.; Violine 1. 2., Viola und B. C. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Kantate

1) Vergl. Schünemann, Geschichte des Dirigierens, S. 170 ff.
2) Gesamt-Ausgabe Bd. II.
3) Gesamt-Ausgabe Bd. XII.
4) Gesamt-Ausgabe Bd. X.

Nr. 91 (Gelobet seist du, Jesu Christ) [1]): Das Orchester dieser Komposition besteht aus zwei Hörnern (in G) und Pauken, drei Oboen und zwei Violinen, Viola und B. C. Hierzu tritt noch ein vierstimmiger Singechor. Wir haben das typische Bild einer vierchörigen Komposition vor uns, deren einzelne Chöre als verschieden helle Flächen gegeneinander abgesetzt sind oder sich bei den Tuttistellen übereinanderlagern. Jeder Chor führt sein Eigenleben und bildet ein geschlossen auftretendes Ganzes. Eine Vertauschung des Streicherchores mit dem Oboenchore wäre für die Komposition als Ganzes belanglos. Die mit den Pauken vereinigten Hörner entsprechen durchaus dem alten Trompetenchore [2]).

Es kann also auch bei Sebastian Bach von einer dem Charakter der einzelnen Instrumente entsprechenden Schreibweise, von einer Instrumentation im modernen Sinne, keineswegs die Rede sein. Der Begriff der Farbigkeit des Instrumentes, bezw. des ganzen Orchesters, ist auch Bach noch nicht bekannt, und so bleibt es bei der Schwarz-Weiß-Manier, die schon Praetorius kennt. Daß freilich innerhalb dieses Rahmens die Verwendung des Orchesterapparates bei Bach denkbar mannigfaltig und nach dem Charakter der Kompositionen abgestuft ist, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden.

Der textliche Inhalt bedingt oft die Wahl bestimmter Instrumente und Instrumentengruppen; wir haben oben bei Besprechung der Streichinstrumente hervorgehoben, daß z. B. die Verwendung der Gamben bei Bach hieraus zu resultieren scheint. Hier sei noch einmal auf die Trompeten und Hörner hingewiesen, deren Auftreten stets durch den Text veranlaßt wird. Es ist im vorigen Abschnitt dargetan worden, daß das 17. Jahrhundert die Trompeten dann verwendet, wenn im Text von „König" oder „Herrscher" die Rede ist, wobei das Instrument quasi den Fürsten, dessen ausschließliches Privileg es ursprünglich war, symbolisieren sollte. Etwas ähnliches sehen wir auch bei Sebastian Bach, nur ist der Kreis der Textworte, die den Eintritt der Trompeten veranlassen, beträchtlich erweitert worden. König und Macht, Krieg und Streit; aber auch Jubel und Freude, also allgemein das Prächtige und Freudige, das sind die Begriffe, die durch die Trompeten illustriert werden.

[1]) Gesamt-Ausgabe Bd. XXII.

[2]) Vergleiche das oben über die Hörner Gesagte!

Schlußwort.

Die Ergebnisse dieser Schrift seien noch einmal in kurzen Zügen zusammengefaßt:

Für die Meister des 17. Jahrhunderts ist bei der Orchestrierung nicht der Charakter, sondern in erster Linie die Stimmlage der Instrumente maßgebend. Infolgedessen bestimmen die Schlüsselvorzeichnungen der Kompositionen die Wahl bestimmter Instrumentengruppen. Von diesen Chören gelangen zu allgemeiner Verbreitung der Posaunen-, Violen-, Flöten- und Trompetenchor. Dem ausführenden Musiker bleibt noch eine beträchtliche Freiheit, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel umzubesetzen, bezw. die Komposition durch Ausziehen von „Capellen" zu erweitern oder durch Weglassen derselben zu vereinfachen. Von nicht zu unterschätzendem Einfluß auf die Gesamtwirkung ist die Mitwirkung der Akkordinstrumente, deren Registrierung verschiedentlich festgelegt ist. Es kann auch ein Akkordinstrument an die Stelle eines vokalen oder instrumentalen Chores treten. Die Klangwirkung des gesamten Orchesters ist der einer Orgel mit verschiedenen Registern zu vergleichen.

Bemerkungen zu den Notenbeispielen des Anhanges.

Bemerkungen zu den Notenbeispielen des Anhanges.

Allgemeines.

Aus den verschiedensten Umständen ist zu erkennen, daß das musikalische Leben Breslaus im 17. Jahrhundert auf einer ganz ungeahnten Höhe stand. Zunächst legt hiervon der gerade an Werken des 17. Jahrhunderts ganz außerordentlich reiche Musikalienbestand der Breslauer Stadtbibliothek ein beredtes Zeugnis ab[1]). Wir finden dort fast alle namhaften Tonsetzer dieser Zeit, Deutsche sowohl als Italiener, in Drucken oder Abschriften vertreten, eine Tatsache, die zu einem nicht geringen Teil dem Sammelfleiße des Lehrers am Elisabeth-Gymnasium Daniel Sartorius zu danken ist. Auch die Bibliothek des Musikalischen Institutes bei der Universität Breslau läßt uns erkennen, wie fortschrittlich gesinnt man damals in Hinsicht der Kirchenmusik war. Die Hauptpflegestätten waren die Pfarrkirchen zu St. Elisabeth und St. Maria-Magdalena, die auch hinsichtlich ihrer Bauart am besten für die Aufführung groß angelegter mehrchöriger Werke geeignet waren[2]); In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts spielt dann auch die Kirche zu „St. Bernhardin in der Neustadt" eine Rolle.

Die Organisation der Musiker weicht von der in anderen Städten wenig ab. Stadtpfeifer und Stadttrompeter mit ihren „Gesellen" repräsentieren die weltlichen, die Kantoreien mit ihren „Adjuvanten" die geistlichen Musikantengesellschaften. Einen recht interessanten Überblick erhalten wir aus den Programmen für die „Freudenbezeigungen" anläßlich der Siege in den Türkenkriegen, wie sie in großer Anzahl in den sogenannten „Libri Magni", einer Art Stadtchronik, verzeichnet sind. Wir lesen da u. a.[3]):

1) Vergl. Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau, 1890.

2) Vergl. die in Abschnitt III besprochenen Ausstellungsanordnungen des Johannes Phengius.

3) Liber Magnus VI, fol. 256. Stadtbibliothek Breslau, Hs. E 1, 6.

„26. Sept. 1683 angesetzte freuden Bezeigung wegen victoriöser Entsetzung der Kayserl. Residentzstadt Wien ... sol drei Mahl wechselsweise musicirt werden:

1. Die Heer Paucken und Trompeten } aufm Raths Thurm
2. Der Stadtpfeiffer mit seinen Adjuvanten }
3. Die Canthorey auf St. Elisabeth Thurm
4. Die Canthorey auf St. Mar: Magd: Thurm
5. Die großen Stücke auf den Wällen ... gezündet ...
6. Salve der Burgerfahne
7. Salve der geworbenen Companien.

Hierauf marchiret die Burgerschafft ab und sollen abends um 4 Uhr aufm Raths Thurm wiederumb musiciren:

1. Mit Heer Paucken und Trompeten
2. Der Stadtpfeiffer mit seinen Adjuvanten
3. Die groben Stücke ... gezündet und dann im Nahmen Gottes mit Heer Paucken und Trompeten beschlossen werden".

Für ihre gelegentliche Mitwirkung bei der Kirchenmusik erhielten die Stadtpfeifer „wegen ihres Aufwartens beim Chor ihre gewissen (d. h. „tariflich festgelegten") Salaria", mit deren Bezahlung es bei den übrigen Musikern gar manches Mal gehapert zu haben scheint[1]). Was aber nach den Akten festgestellt werden kann — und schon aus der Besetzung der erhaltenen Kompositionen hervorgeht — ist die Tatsache, daß dem Kantor gegebenenfalls eine ziemlich beträchtliche Anzahl von Instrumentisten zur Verfügung stand, und daß auch an Vokalisten kein Mangel war: Ein etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammendes Verzeichnis der Chorknaben der Magdalenenkirche nennt deren nicht weniger als sechzehn[2]).

Einen fördernden Einfluß auf das Breslauer Musikleben hatten ohne Zweifel eine Anzahl Stiftungen, unter denen besonders die sogenannte „Chremitz'sche Stiftung" hervorzuheben ist[3]). Auch des Breslauer Bernhardin-Organisten Martin Mayer größtes Werk, die schon mehrfach erwähnte Jubilate-Musik von 1675 [4]), verdankt dieser Stiftung ihre Entstehung.

[1]) Nach einer Eingabe des Musicus Kinzel an den Kirchenvorstand von St. Elisabeth (Stadtbibliothek Breslau, Lose Akten, St. Elisabeth, Kasten 9). Derartige Eingaben existieren noch eine ganze Anzahl, vergl. a. ebenda Lose Akten, St. Bernhardin, Kasten 8.

[2]) Stadtbibliothek Breslau, Lose Akten, Mar. Magd. Kasten II.

[3]) Vergl. Reinhold Starke, Tobias Zeutschner, in: M. f. M., 32, S. 195, sowie Max Schneider, Die Besetzung ..., a. a. O.

[4]) Vergl. o.

Waren so schon äußerst günstige Voraussetzungen für eine rege Pflege der Kirchenmusik gegeben, so boten die Persönlichkeiten der musikalischen Führer auch eine Gewähr dafür, daß das kirchenmusikalische Leben tatsächlich einen großen Aufschwung nehmen würde. Männer wie Zeutschner, Sartorius, Profe, und nicht zuletzt die beiden schon oft erwähnten Meister M. M. und Martin Mayer standen dem Kunstschaffen ihrer Zeit mit offenen Augen gegenüber und ließen nur wenige der damals erscheinenden Kompositionen ihrem „Repertoire" entgehen. Es ist nicht mehr als natürlich, daß sie sich diese Werke auch bei ihren eigenen Vertonungen zum Muster nahmen.

Die geschilderten Verhältnisse sind, wenn auch nicht in allen Einzelheiten gleich, so doch in den Grundzügen sehr ähnlich denjenigen, die wir zur gleichen Zeit in Leipzig antreffen [1]). Schering [2]) setzt die durchschnittliche Stärke des Ensembles in Leipzig auf zehn Spieler und zwölf Sänger fest, was sich mit Breslauer Verhältnissen decken dürfte. Vorherrschend in Chor und Orchester ist auch in Leipzig der fünfstimmige Satz (an Instrumenten: zwei Violinen, drei Violen, bezw. zwei Violen und Fagott; gelegentlich werden auch Cornette und Posaunen verwendet). Zu diesem Grundstock treten oft noch zwei Clarini (oder auch Cornettini) und Pauken. An gelegentlich auftretenden Instrumenten erwähnt Schering Gamben, Violini piccoli, Violoncello, Querflöten, Flauti dolci, Oboen, Piffari, Bombarde, Tromba da tirarsi, Corni, Cither und Harfe, von denen sich die meisten, ebenfalls gelegentlich verwendet, auch in Breslau vorfinden [3]). Typisch für beide Städte ist ferner die verhältnismäßig sehr seltene Verwendung der Holzbläser mit Ausnahme des Fagotts, welches dem Violenchore als Baß beigefügt wird.

Zu No. 3—7.

Über die Persönlichkeit und das Leben des M. M. läßt sich nichts in Erfahrung bringen. Das (autographe?) Stimmenmaterial zeigt keine auffälligen Besonderheiten der Notierung, es sei denn, daß man die wiederholt auftretende Ligierung zweier Breven und die, übrigens nicht konsequent durchgeführte Schwärzung derselben bei den Kadenzen als solche ansehen will. — M. M. muß ein

[1]) Vergl. Arnold Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Band II, Leipzig, 1926.

[2]) a. a. O.

[3]) Vergl. Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften . . ., a. a. O.

außerordentlich vielseitig versierter Musiker gewesen sein; neben einer doppelchörigen Motette „Beata Dei genitrix“ (mit beigefügtem B. C.)[1]), die sich den besten Vorbildern der Periode des a-cappella-Stils ebenbürtig an die Seite stellt, besitzen wir von ihm „Concerte“ für Einzelstimmen mit und ohne Instrumente (z. B. „Sub tuum praesidium“ für Alt, Tenor, Baß und B. C.[2]) und „Salve, virgo puerpera“ für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Fagott und B. C.)[3]), die dem neuen Stile des „Concerto ecclesiastico“ Rechnung tragen, und schließlich eine Anzahl vielchöriger Kompositionen, die uns zum Teil schon beschäftigt haben. Auf eine davon, die Motette „Virgo prudentissima“[4]), soll hier noch einmal kurz eingegangen werden.

Die im Original als „Mutteto Concertato â 16 con Instrument“ bezeichnete Komposition zeigt vier Chöre in folgender Anordnung: Chorus primus (Violino, Violino, Violino, Bassus; Violin-, Violin-, Sopran-, Tenorschlüssel). Chorus secundus (Singstimmen; Sopran, Alt, Tenor, Baß; übliche Schlüssel). Chorus tertius (Cantus, Altus Trombone, Trombone, Fagotto; Alt-, Tenor-, Tenor-, Baßschlüssel). Chorus quartus (Singstimmen? Sopran, Alt, Tenor, Baß; übliche Schlüssel). Außerdem sind noch zwei bezifferte Baßstimmen vorhanden, eine für die Orgel, die andre für eine „Viola“.

In der einleitenden „Sinfonia“ vereinigen sich die drei Instrumentalstimmen des ersten Chores mit denen des dritten (drei Violinen, zwei Posaunen und Fagott) zu einem sechsstimmigen Satze, in welchem alle Instrumente an der reich figurierten Imitationsarbeit teilnehmen. Die Komposition selbst wird vom zweiten Chore (den „Favoritstimmen“) begonnen und wird dann vom ersten und dritten Chore zunächst zu einem mit Fermate versehenen Abschluß geführt. Diese 18 Takte lange Phrase dient gewissermaßen als Überschrift, als „Devise“, denn nun beginnt das Anfangsthema noch einmal, vollstimmig für vier Chöre gesetzt, und erst jetzt entwickelt sich die Motette weiter, um schließlich in ein machtvolles „Alleluja“ einzumünden. — Zu beachten ist die Haltung des Sopranes im vierten Chore. Diese Stimme gehört der Struktur des Stückes nach nicht eigentlich dem vierten Chore an, sondern führt, wenn man so sagen

[1]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170, 1. Ein Bruchstück ist als Nr. 3 der Notenbeispiele mitgeteilt.

[2]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170, 38. Probe hieraus: Nr. 4 der Notenbeispiele.

[3]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170, 37. Probe hieraus: Nr. 5 der Notenbeispiele.

[4]) Stadtbibliothek Breslau, Ms. Mus. 170, 40. Probe hieraus: Nr. 6 der Notenbeispiele.

darf, ein Eigenleben. Sie bringt nämlich einen in langen Notenwerten abgefassten Cantus firmus mit dem Text „Sancta Maria, ora pro nobis“ zu Gehör. Wie geschickt dieser Cantus firmus dem Gewebe der Chöre eingefügt ist, ist schon aus der kurzen mitgeteilten Probe zu ersehen.

Zu Nr. 8.

Über Tobias Zeutschner hat Starke ausführlich gehandelt[1]). Die Stimmen des mitgeteilten Sätzchens werden in der Handschriftensammlung des Musikalischen Institutes bei der Universität zu Breslau aufbewahrt[2]). Die einfach und innig gehaltene Komposition zeigt die typische Form der Strophenarie mit Ritornell. Auffällig sind die häufigen Quint- und Oktavparallelen, die sich aber wohl durch eine gewisse Flüchtigkeit der Arbeit erklären lassen. — Die Schlüsselkombination des Ganzen ist merkwürdigerweise die eines Vokal- oder Violenchores, (Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßschlüssel), so daß wir, wenn wir wollen, einen Einfluß der Praetorius'schen Besetzungsregeln annehmen können, denn die Alt- und Tenorstimme sind als „Violen“ bezeichnet. Das Wahrscheinlichere ist jedoch, daß die beiden Violen als ad-libitum-Instrumente zu einem „Concert“ für Sopran und B. C. aufzufassen sind. Die Komposition ist nämlich auch ganz gut ohne Violen aufführbar, da diese, auch im Ritornell, keine thematischen Aufgaben zu erfüllen haben.

Zu Nr. 9.

Der Organist an St. Bernhardin Martin Mayer ist der bedeutendste Breslauer Komponist im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, und von seinen Werken verdiente wenigstens ein Teil sicher eine Neuausgabe. Von seinem Leben wissen wir nur wenig; nach Eitner[3]) wurde er, aus Breslau gebürtig, daselbst an St. Bernhardin Lehrer, war von 1671 an Organist an der gleichnamigen Kirche und starb am 11. Februar 1712. Dieses dürftige biographische Material wird leider durch Aktenstücke über die Bernhardinkirche, welche sich in der Breslauer Stadtbibliothek befinden[4]), nicht ergänzt, und was das Bernhardin-Archiv noch an Akten

[1]) Reinhold Starke, Tobias Zeutschner, in: M. f. M., 32, S. 195.

[2]) Unter der Signatur: Mq 226, Nr. 2.

[3]) Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon aller Musiker und Musikgelehrten . . ., Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[4]) Lose Akten, Bernhardin und Heiliger Geist.

aufbewahrt, enthält ebenfalls nichts, was auf diesen Organisten Bezug hätte [1]). Mayers Erben übergaben den gesamten handschriftlichen Nachlaß der Bibliothek der Bernhardinkirche [2]), von wo aus er wahrscheinlich direkt in die Breslauer Stadtbibliothek gelangte. Diese bewahrt zur Zeit einen Posten von 83 Nummern unter der Signatur Ms. Mus. 171, 1—83 auf.

Das Verzeichnis der wahrscheinlich von Mayer selbst in Stimmen geschriebenen Stücke bringt Bohn [3]) nach Sonntagen geordnet. Offenbar fühlte er sich hierzu durch den in der ebenfalls von ihm abgedruckten Urkunde [4]) enthaltenen Ausdruck „vollständiger Musikalischer Jahrgang“ veranlaßt. Die Stücke stammen jedoch aus der Zeit zwischen 1671 (dem Amtsantritt Mayers) und dem Jahre 1690. Am fruchtbarsten waren die Jahre 1674 bis 1677, namentlich das vorletzte, garnichts erhalten ist aus den Jahren 1672, 1673, 1682 und 1684 bis 89. — Sämtliche Werke sind in Stimmen, im Formate 8° (nicht, wie Bohn schreibt, 4°) und, bis auf die Duplierstimmen, offenbar von derselben Hand geschrieben. Das Papier zeigt, soweit erkennbar, ein Wasserzeichen, bestehend aus zwei konzentrischen Kreisen, in deren Mitte sich zwei gekreuzte Hämmer befinden. In dem durch die beiden Kreise gebildeten Ringe ist die Umschrift CHRISTOF WEIS zu erkennen. Die Stimmen weisen vielfach Schreibfehler, vor allem bezüglich der Pausen, auf, die sich jedoch stets aus dem Zusammenhange leicht berichtigen lassen. Ligaturen kommen nirgends mehr vor. Die Stimmen sind ziemlich regelmäßig in Takte, bisweilen in Doppeltakte, eingeteilt. Als Kuriosum möchte ich erwähnen, daß Mayer an einer Stelle in seinem „Dialogus de Joseph“ [5]) unter eine Pause von drei Takten das Zeichen ◯ statt der Zahl 3 setzt; so sehr war man sich damals schon über die Bezeichnungsweise des vergangenen Jahrhunderts im Unklaren. — Die Texte der meisten Kompositionen sind Bibelstellen, deren Wortlaut bis auf kleine Abweichungen und Auslassungen mit der Luther'schen Bibelübersetzung übereinstimmt. Daneben ist auch die religiöse Dichtung (gereimte Strophenlieder) vertreten, deren Verfasser sich im einzelnen meist nicht nachweisen lassen. Für die „Charfreytags-

[1]) Nach gütiger Mitteilung von Herrn Professor Hoffmann, Breslau.

[2]) Die Urkunde hierüber ist abgedruckt bei: Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau, 1890.

[3]) a. a. O.

[4]) Vergl. o.

[5]) Ms. Mus. 171, 67. Vergl. o.

Andacht" können wir Matthäus Apelles von Löwenstern, also einen Schlesier, feststellen[1]). Auch werden bisweilen beide Textarten, Bibelstelle und gereimtes Strophenlied, kombiniert verwendet. Die Liedstrophe bedeutet dann jedesmal einen Stillstand der Handlung, eine Betrachtung, entspricht also der Arie oder dem Choral in der späteren Kantate.

Der Umstand, daß Mayers Kompositionen bis auf eine sämtlich datiert sind, veranlaßte mich zu versuchen, durch Betrachtung chronologisch aufeinanderfolgender Stücke einen eventuellen Entwicklungsgang des Autors festzustellen. Diese Hoffnung erfüllte sich nicht, im Gegenteil ist festzustellen, daß die Kompositionsweise Mayers sich stets gleich bleibt. Freilich ist der künstlerische Wert seiner Werke sehr ungleich; neben Stücken, die in ihrer Anlage und Gestaltung entschieden Achtung abnötigen, stehen solche, denen man es anmerkt, daß sie in letzter Stunde „von Amts wegen" zusammengeschrieben wurden. Immer aber verraten seine Werke ein sicheres, solides Können, Beherrschung des oft garnicht kleinen Apparates und Blick für das, was im Augenblick notwendig war.

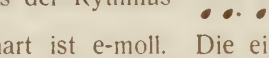
Chor und Orchester sind bei Mayer meist fünfstimmig; wo einmal der Chor nur aus vier Stimmen besteht, wie in dem „Concert" „Gott, man lobet dich in der Stille"[2]), wird die oberste Instrumentalstimme dazu verwendet, den vierstimmigen Chorsatz durch eine darüberliegende fünfte Stimme zu kontrapunktieren, ein Verfahren, welches ja im 17. Jahrhundert gang und gäbe ist[3]). Das Normalorchester besteht aus zwei Violinen (Cornetten) und drei Violen (Posaunen), die Baßpartie wird bisweilen einem Fagott übertragen. Für diese Instrumente bedient sich Mayer, wie wir schon gesehen haben, des Violin-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssels; auch ist schon erwähnt worden, daß die drei Unterstimmen dieses fünfstimmigen „Chores" oft nicht obligat sind, sondern als entbehrliche Füllstimmen im Notfalle fortgelassen werden können. Zu diesem Normalorchester gesellen sich bisweilen noch Trompeten, wie schon oben dargelegt wurde.

In stilistischer Hinsicht sind Mayers Kompositionen als Mischlinge anzusprechen; während manche Sätze einen typisch mehrchörigen Charakter aufweisen, zeigen andere starke Ansätze zu monodischer Schreibweise. Im Ganzen ist aber wohl zu sagen, daß der Komponist sich mehr die äußeren Mittel der Monodie als ihren geistigen Kern zu Eigen gemacht hat. Auf die „Charfreytags-Andacht",

[1]) Vergl. u.
[2]) Vergl. o.
[3]) Vergl. Philipp Spitta, J. S. Bach, Bd. I, S. 292. Leipzig, 1873.

von der im Notenanhang zwei Bruchstücke mitgeteilt sind, sei im Folgenden noch kurz eingegangen.

Der genaue Titel der eigenartigen Komposition lautet: „Charfreytags Andacht: Heut ist, O Mensch, ein großer Trauer Tag, an etc. â 12 Vocum 2 Cant: et Bass: Conc: Cum 8 Trombonis et Basso Continuo 1677". — Der Text des Stückes stammt, wie schon gesagt, von Matthäus Apelles von Löwenstern[1]). Mayer hat die von dem Dichter stammende Melodie nicht übernommen, sondern seine Komposition frei gestaltet. Er benützte jedoch die von Löwenstern getroffene Einteilung, nach der manche Strophen nach einer andern Melodie gesungen werden sollen (bei Löwenstern ist diese zweite Melodie mit „a sola" bezeichnet). Es handelt sich hierbei um die von Christus gesprochen zu denkenden Strophen.

Die Komposition weist in großer Zahl Echoeffekte auf, die in der Continuo-Stimme stets als solche durch den Vermerk „Echo" gekennzeichnet sind. Es sei außerdem erwähnt, daß sich während des ganzen Verlaufes des Stückes der Rhythmus  wiederholt. Die Tonart ist e-moll. Die einleitende „Sonata" (mit „Grave" bezeichnet) stellt sich als eine interessante Verarbeitung eines kurzen, in halben Noten eine Quart abwärtssteigenden Motivs dar. Sie macht zweimal in äußerst wirkungsvoller Weise von der Generalpause (je ein ganzer Takt) Gebrauch. Der Textteil wird von zwei Sopranen (die Gegenstrophen von einem Baß) bestritten, welche nur vom Continuo begleitet werden. Hierbei benützt der Komponist die acht Posaunen zu kurzen Zwischenspielen, die leicht als Umbildung des Motivs der Sonata zu erkennen sind. Erst bei der Schlußstrophe werden die Instrumente zur Begleitung der beiden Soprane herangezogen.

Eine Betrachtung der Textbehandlung bei Mayer würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen; es sei jedoch auf eine in dieser Hinsicht merkwürdige Stelle der eben erwähnten Komposition hingewiesen. Die Deklamation ist während des ganzen Verlaufes des Stückes eigentümlich stammelnd, schluchzend, eine Manier, die bestimmt nicht dem Unvermögen der Autors entspringt (andere Kompositionen Mayers zeigen durchaus sinngemäße und fließende

[1]) Aus: „Früelings Mayen", Breslau, 1644; die Sammlung ist auch enthalten in: „Geistliche Kirchen- und Hauss Musik", Breslau, 1644. Vergl. hierzu: Joh. Zahn, Die Melodieen des deutschen evangelischen Kirchenliedes, Gütersloh, 1888–93, Band V, S. 248. Es sei festgestellt, dass der Text der Schlussstrophe in der Mayer'schen Vertonung nicht von Löwenstern stammt.

Textbehandlung). Die hervorgebrachte Wirkung ist anscheinend voll und ganz beabsichtigt, und das Mittel, dessen sich der Komponist bedient, ist ein sehr einfaches: die Pause. Die Veranlassung zu der beschriebenen Textbehandlung kann nur der Textinhalt gegeben haben: Das Entsetzen über den Tod des Gottessohnes sollte auch durch die Musik sinnfällig zum Ausdruck gebracht werden. Am auffälligsten ist die Stelle: „Heut stirbet Gott"; hier wird das Wort „stirbet" mehrfach angesetzt und durch Pausen auseinandergerissen. Im Gegensatz hierzu zeigt die betrachtend-liedhafte Schlußstrophe ruhig fließende Deklamation.

Literatur und Abkürzungen.

Literatur.

Gustav Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Leipzig, 1918.

Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig, 1925.

Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau, 1890.

Christian Döbereiner, Ueber die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei J. S. Bach, in: Bach-Jahrbuch 1911, S. 75.

Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon aller Musiker und Musikgelehrten ..., Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Willibald Gurlitt, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel ... (Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926), Augsburg, 1926.

Robert Haas, Musik des Barock, in: Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1928.

Franz X. Haberl, Lodovico Viadana, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, S. 58.

Karl Hasse, Die Instrumentation J. S. Bachs, in: Bach-Jahrbuch 1929, S. 90.

Georg Kinsky, Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart, in: J. P. 27, Leipzig, 1920.

Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin, 1923.

Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, Bd. 1, Stuttgart-Berlin, 1926.

Fritz Piersig, Die Einführung des Horns in die Kunstmusik, Halle, 1927.

André Pirro, Dietrich Buxtehude, Paris, 1913.

Michael Praetorius, Syntagma Musicum..., Wolffenbüttel, 1619 ff. Neudrucke:
Bd. II: Faksimileausgabe, Kassel, 1929.
Bd. III: Leipzig, 1916, ed. Bernoulli.

Otto Riemer, Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense, Halle, 1927.

Curt Sachs, Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ", in: Bach-Jahrbuch 1921.

Arnold Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. II, Leipzig, 1926.

Julius Schlosser, Alte Musikinstrumente (Katalog der Wiener Staatlichen Sammlung), Wien, 1920.

Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts, in: A. f. M. IV, S. 205.

Georg Schünemann, Matthäus Hertels theoretische Schriften, in: A. f. M. IV, S. 336.

— — — — —, Geschichte des Dirigierens, Leipzig, 1913.

Philipp Spitta, J. S. Bach, Bd. I, Leipzig, 1873.

Wilhelm Stahl, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude, in: A. f. M. VIII, S. 54.

Reinhold Starke, Tobias Zeutschner, in: M. f. M. 32, S. 195.

Franz Waldner, Zwei Inventarienverzeichnisse aus dem 16. Jahrhundert in: Stud. z. M. IV, S. 128.

Joh. Zahn, Die Melodieen des deutschen evangelischen Kirchenliedes, Gütersloh, 1888—93.

Abkürzungen.

A. f. M.	Archiv für Musikwissenschaft.
M. f. M.	Monatshefte für Musikgeschichte.
Stud. z. M.	Studien zur Musikwissenschaft.
D. D. T.	Denkmäler Deutscher Tonkunst.
D. T. Oe.	Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.
Ndr.	Neudruck.
S.	Seite.

Namen- und Sachregister.

Namen- und Sachregister.

Seite

Ahle 32, 33
Agazzari 15
Akkordinstrumente . 15, 29, 36, 37, 38, 47, 49, 54
Arrangement 21, 41
Aufführungsmöglichkeit, Rücksichtnahme auf die . 9, 24
Aufsatzbögen 13, 52
Aufstellung der Musiker . . . 43
Auswechselbarkeit der Instrumente 29, 32

Bach, J. S. . . . 34, 39, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56
Basset 24, 43
Basso Continuo, s. Akkordinstrumente und Generalbass.
Basso seguente 37
Beckmann, Gustav 14
Begleitorchester 47
Benevoli 14, 30, 35, 42
Bernhardinkirche zu Breslau 61, 66
Bernoulli 5, 26, 37
Bezeichnung der Stimmen . . 5, 32
Blasinstrumente, Vorliebe für . 10
Blockflöte . . . 11, 14, 24, 34, 54
Blockflötenchor 25
Blume, Friedrich . . . 2, 3, 4, 50
Bodenschatz, Erhard 26
Bohn, Emil . 16, 37, 43, 61, 63, 66
Bombarde 63
Buxtehude 13, 32, 33, 49

Capella fidicina . . . 36, 38, 39, 40, 47, 48, 49
Capellen, Auszichen der . . 36, 57
Capellen, Weglassen der . . 38, 42, 43, 47, 57
Cembalo 33
Choral 2

Seite

Choristfagott 14, 33, 54
Chremitz'sche Stiftung 62
Cither 26, 63
Clavicymbel 26
Clarini . . . 13, 14, 16, 43, 55, 63
Complemente . . . 16, 36, 38, 48
Continuo, s. Akkordinstrumente und Generalbass.
Cornett . . . . 11, 14, 22, 24, 25, 30, 32, 34, 40, 42, 53, 63, 67 (s. a. Zink)
Cornettini 63
Corno . . . . . 52, 54, 63 (s. a. Horn)
Corno da caccia 53
Corno da tirarsi 54
Cornone 11
Cymbel 17, 37

Dämpfer für Trompeten 13
Diskantgeigenchor 24
Diskantviola . . . . . 25 (s. a. Violetta)
Döbereiner, Christian 51
Draghi 31
Ducada 35
Dulcian 34

Eichborn 13
Eitner, Rob. 65
Elisabethkirche zu Breslau . . . 43
Ensemblemusik 29

Fagott . . . 11, 14, 23, 25, 26, 32, 33, 34, 40, 48, 49, 63, 64
Fagottenchor 25
Flauti dolci 63
Flöte (s. Blockflöte und Querflöte)
Flöte, als Ersatz für Cornett . . 34
Flügelhorn 52

Seite

Gabrieli, Giov. 40
Gambe . . 11, 14, 32, 36, 51, 56, 63
Gambenchor 25
Geigenchor 16, 25
Generalpause 68
Generalbass, Vorschriften für die Ausführung des 15
(s. a. Akkordinstrumente und Registriervorschriften)
Glöckchen 12
Grossbasspommer 12
Gurlitt, Willibald 10

Haas, Robert 40, 41, 44
Haberl, Franz X. 15
Hammerschmidt 34, 35
Handel, Jakob 37
Harfe 37, 63
Harmoniemusik 39
Harmonium 29
Hasse, Karl 50, 53
Hassler, Hans Leo . . 26, 41, 42
Haydn, Michael 39
Hertel, Matthäus 17
Horn 39, 52, 53, 54, 56
(s. a. Corno)

Kantionallied 3
Kantionalmotette 3
Kerle, Jakob de 22
Kinsky, Georg 10
Kinzel, Musicus 62
Kirchenlied 3
Klangfarbe 10, 13, 52
Klarinette 29, 39
Kleinzink 11, 14
Knüpfer 30, 32, 35
Krieger, Johann . . 30, 34, 36, 37
Krieger, Johann Philipp . . 11, 30, 32, 33, 35, 48, 54

Seite

Lagenspiel 14
Lassus 21
Laute 26, 38
Lautenchor 26
Litui 53
Löwenstern, M. A. de . . . 67, 68
Luther 3, 66

M. M. (schlesischer Meister des 17. Jahrhunderts) 14, 23, 48, 63, 64
Magdalenenkirche zu Breslau . . 61
Mannheimer Orchester 39
Mayer, Martin . . . 14, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 43, 49 62, 63, 66, 67, 68
Miserocca 15
Moser, Andreas 14
Moser, Hans Joachim 12
Mozart, W. A. 39

Oboe . . . 34, 39, 54, 55, 56, 63
Oboe d'amore 54
Oboe da caccia 54
Obligate und nicht obligate Stimmen . . . . 32, 36 ff., 49
Oktavierung . . . . . 40 ff.
Orgel, klangbindende Wirkung der 29
Orgel, Registriervorschriften für die 15

Pauke 12, 35, 36, 50, 55, 56, 62, 63
(s. a. Tympani)
Phengius, Johannes 16, 17, 42, 43, 61
Piersig, Fritz 13, 52
Piffari 63
Pirro, André 34
Posaune . . 11, 14, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 40, 42, 53, 63, 67
(s. a. Trombone)
Posaunenchor . . 25, 30, 31, 32, 33, 43, 53, 55

Seite

Praetorius, Michael . . 1, 2, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 24, 25, 26, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 47, 54, 55, 56, 65.
Principal 35, 55
Profe 63

Quartflöte 34
Quartgeige 51
(s. a. Violino piccolo)
Querflöte . . . 11, 24, 34, 54, 63
Querflötenchor 26
Quintfagott 12

Regal 15, 16
Registriervorschriften . . . . 15 ff.
Riemer, Otto 26
Ritornell 48, 65

Salonorchester 29
Sartorius, Daniel 61, 63
Schelle 35
Schering 63
Schlagzeug 12, 36
Schlosser, Julius 10
Schlüsselkombinationen . . 24 ff., 29 ff., 65
Schnarrwerk, s. Regal.
Schneider, Max 21, 31, 35, 43, 49, 62
Schumann, Georg 40
Schünemann, Georg 15, 21, 43, 44, 45
Schütz, Heinrich . . 1, 16, 21, 22, 23, 24, 34, 35, 36, 38, 40, 44, 48
Singstimmenchor 25
Spinett 16, 26
Spitta, Philipp 67
Stahl, Wilhelm 13
Starke, Reinhold 62 65
Streichinstrumente, Umfang der . 14
Symbol, Instrument als . . 35, 56

Tamburi 35
Theorbe 26, 42

Seite

Transponierende Notierung der Kontrabassinstrumente 12, 25, 30
Triangel 12
Tromba 14, 35, 52, 54
(s. a. Clarini, Trompete)
Tromba da tirarsi . . . 52, 54, 63
Trombetta 35
Trombone 14, 24, 30, 64, 68
(s. a. Posaune)
Trombone grosso 30
Trombone majore 30
Trompete . 11, 12, 34, 35, 36, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 67
Tunder, Franz . . . 13, 32, 48, 49

Viadana 15
Vierdanck, Johann 38
Viola 14, 26, 31, 32, 49, 51, 55, 63, 65, 67
(s. a. V. da braccio, V. da gamba)
Viola d'amore 51
Viola da braccio 11, 51
Viola da gamba (s. Gambe)
Violenchor . 31, 32, 33, 43, 49, 65
Violentyp 10
Violetta 14, 31
Violine 11, 14, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 40, 42, 48, 49, 54, 55, 56, 63, 64, 67
Violino piccolo 51, 63
Violintyp 11
Violoncello 63
Violone 26, 32, 43, 48

Waldner, Franz 10
Weckmann 33
Weert, J. de 26

Zahn, Johann 68
Zeutschner, Tobias 63, 65
Zingel, H. J. 30
Zink 11, 24, 40
(s. a. Cornett)
Zinkenchor 24, 25, 30
Zugtrompete 53, 54
(s. a. Tromba da tirarsi).

Lebenslauf.

Ich, Fritz Karl Hans Koschinsky, wurde geboren am 29. Juni 1903 als Sohn des Geologen Dr. Karl Koschinsky zu Breslau. Ich besuchte das Realgymnasium am Zwinger zu Breslau und verließ es Ostern 1921 mit dem Zeugnis der Reife. Hierauf bezog ich die Schlesische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, um nach anfänglichen naturwissenschaftlichen Studien mich der Musik zuzuwenden. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Arndt (Chemie), Biltz (Chemie), Ehrlich (Chemie), Grisebach (Kunstgeschichte), Herz (Phys. Chemie), Lummer (Physik), Meyer (Chemie), Milch (Mineralogie) und Schneider (Musikwissenschaft). — Neben dieser wissenschaftlichen Ausbildung lief eine musikalisch-praktische durch die Herren: Oberorganist Zeggert (Orgel), Kapellm. Behr (Instrumentation), Kapellm. Seidelmann (Instrumentation und Opernstudium), Generalintendant Prof. Turnau (Opernregie). — Während der Spielzeit 1928/29 wirkte ich als Volontär am Breslauer Stadttheater.

Allen meinen Herren Lehrern, vor Allem aber Herrn Prof. Dr. Schneider, der die vorliegende Arbeit anregte und mir weitgehende Unterstützung zu Teil werden ließ, schulde ich aufrichtigen Dank.

Anhang.

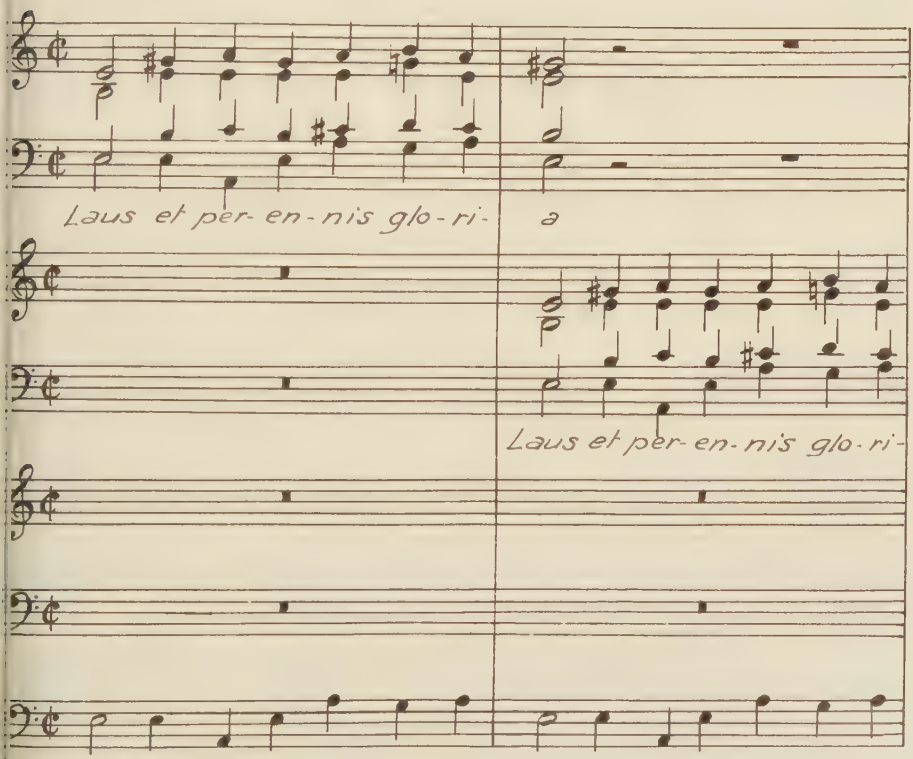
Proben aus Breslauer Kompositionen des 17. Jahrhunderts.

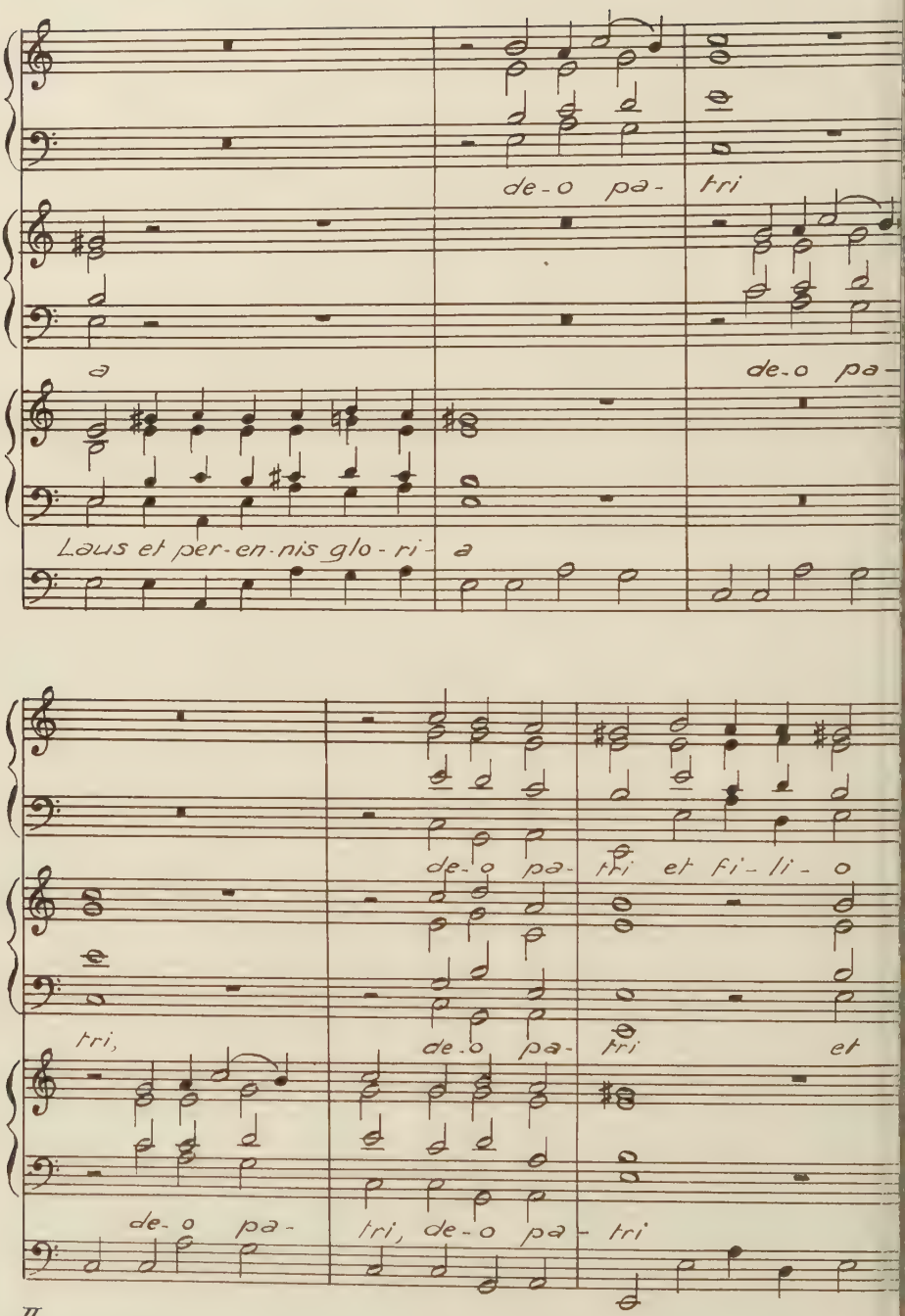
№ 1

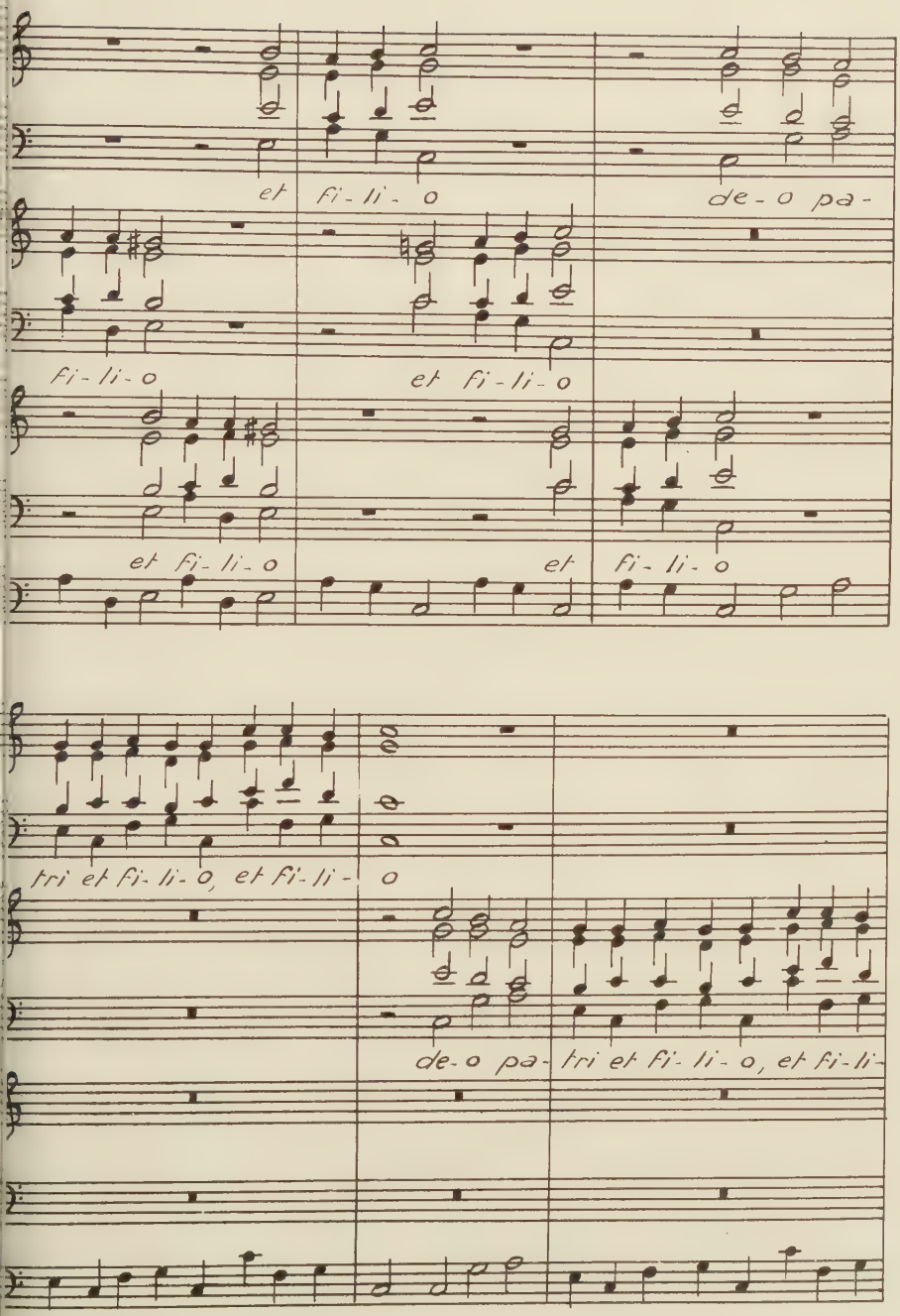
Probe aus:

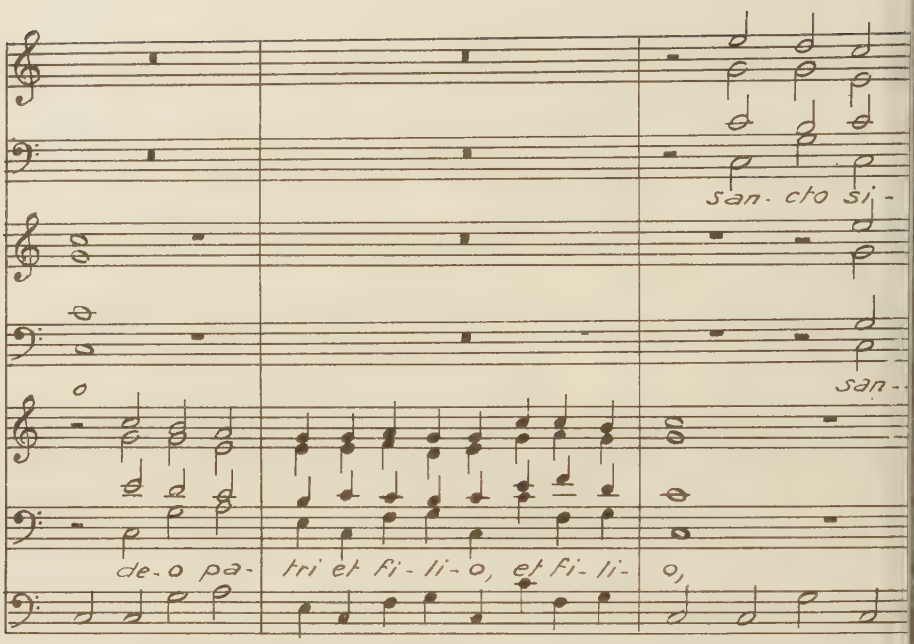
Jacob Handl, Laus et perennis gloria (Bearbeitung).
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 149a.

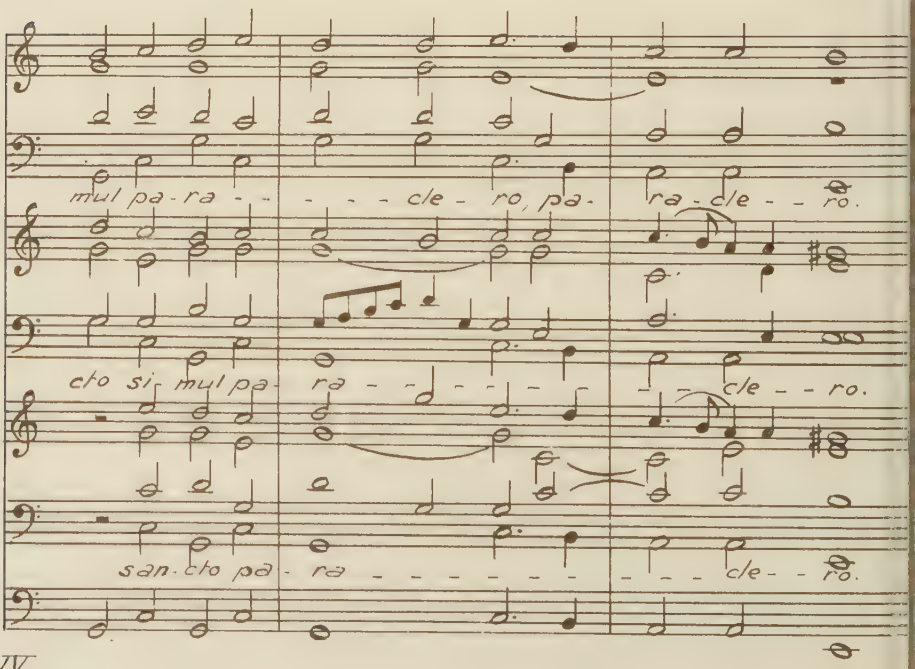
Tenor und Bass des dritten Chores wurden ergänzt, die gesamte Komposition in moderne Schlüssel übertragen.




de-o pa- tri
a
de-o pa-
Laus et per-en-nis glo-ri- a
tri,
de-o pa- tri, de-o pa- tri
de-o pa- tri et fi-li- o
de-o pa- tri et


et fi-li-o de-o pa-
fi-li-o et fi-li-o
et fi-li-o et fi-li-o
tri et fi-li-o, et fi-li-o
de-o pa- tri et fi-li-o, et fi-li-

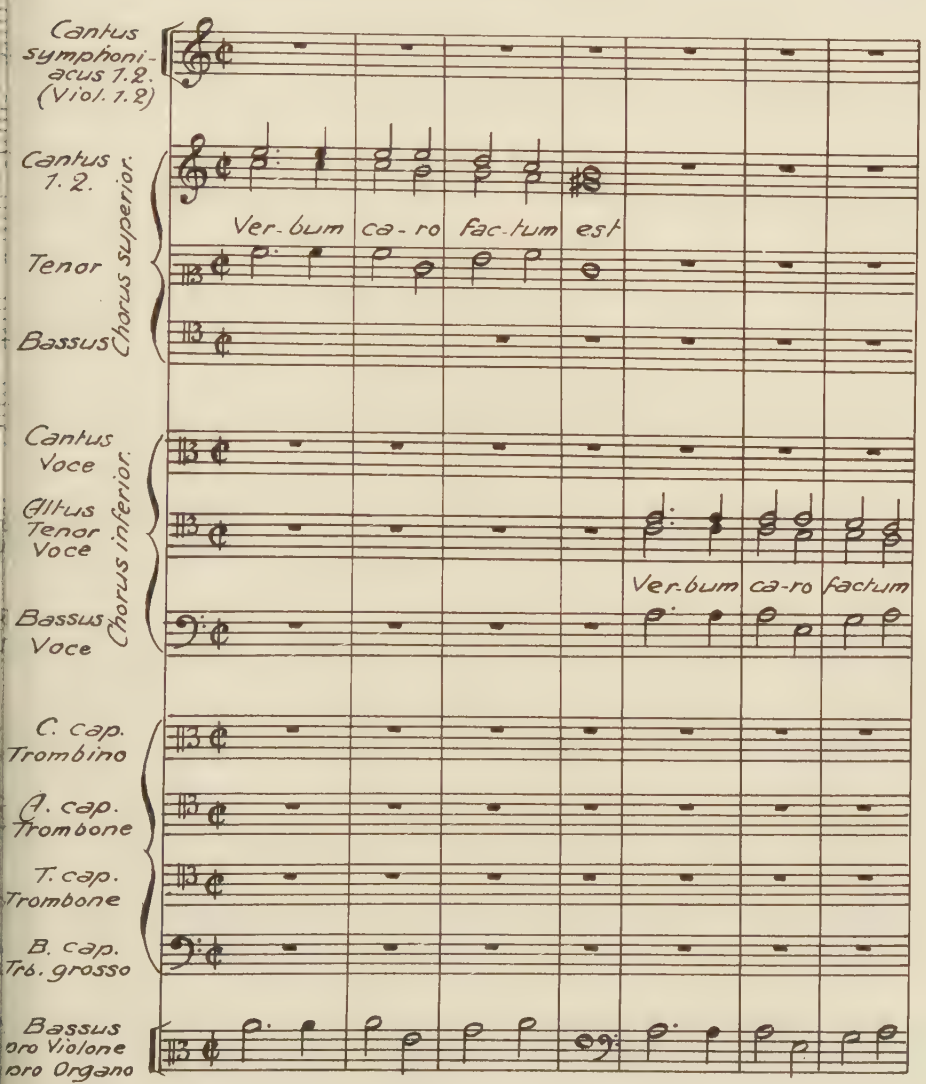

san- cto si -
san -
de- o pa- tri et fi- li- o, et fi- li- o,

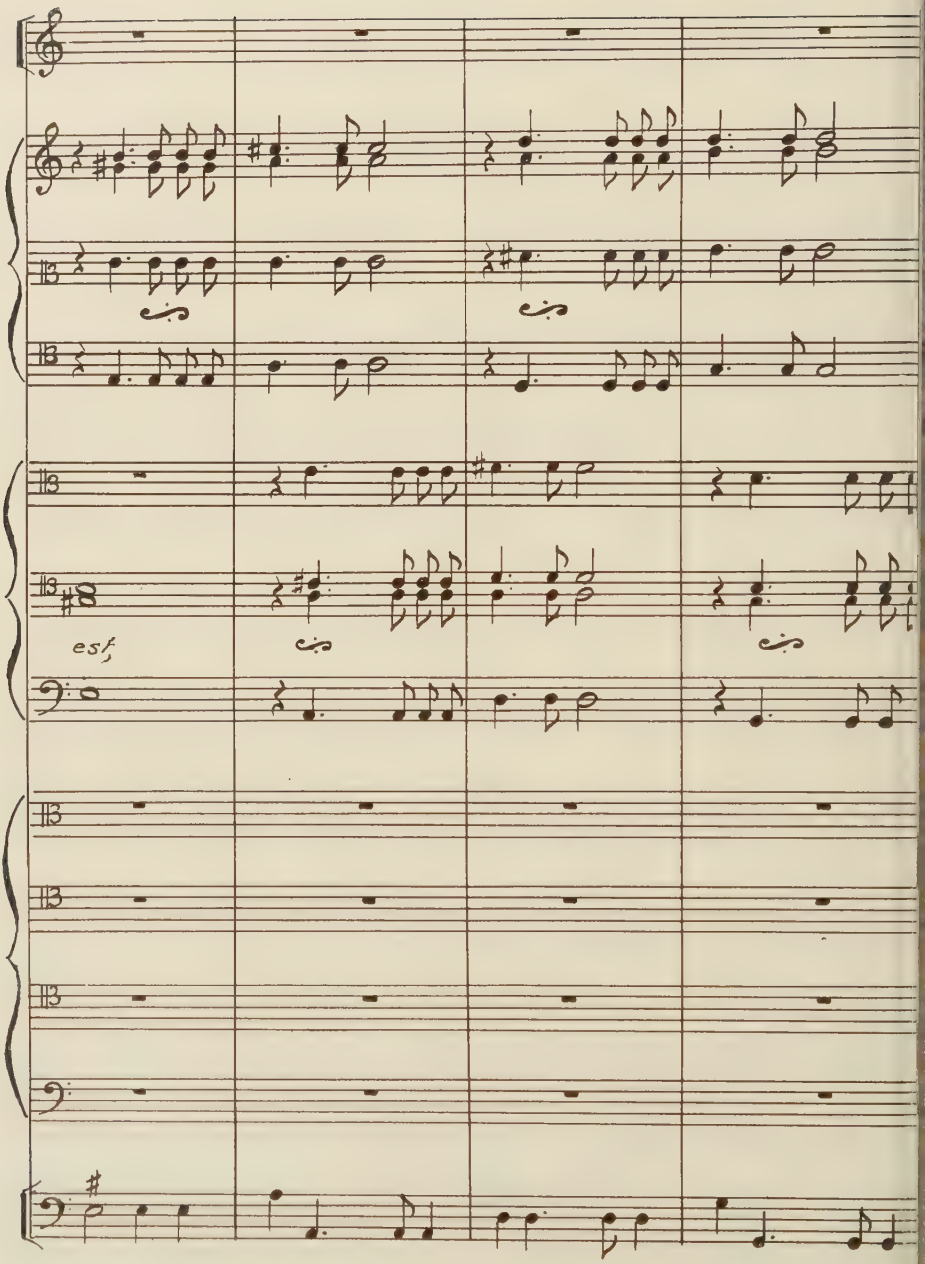

mul pa- ra - - - - - cle - ro, pa- ra - cle - - ro.
cto si mul pa- ra - - - - - - - cle - - ro.
san- cto pa- ra - - - - - - - - cle - - ro.

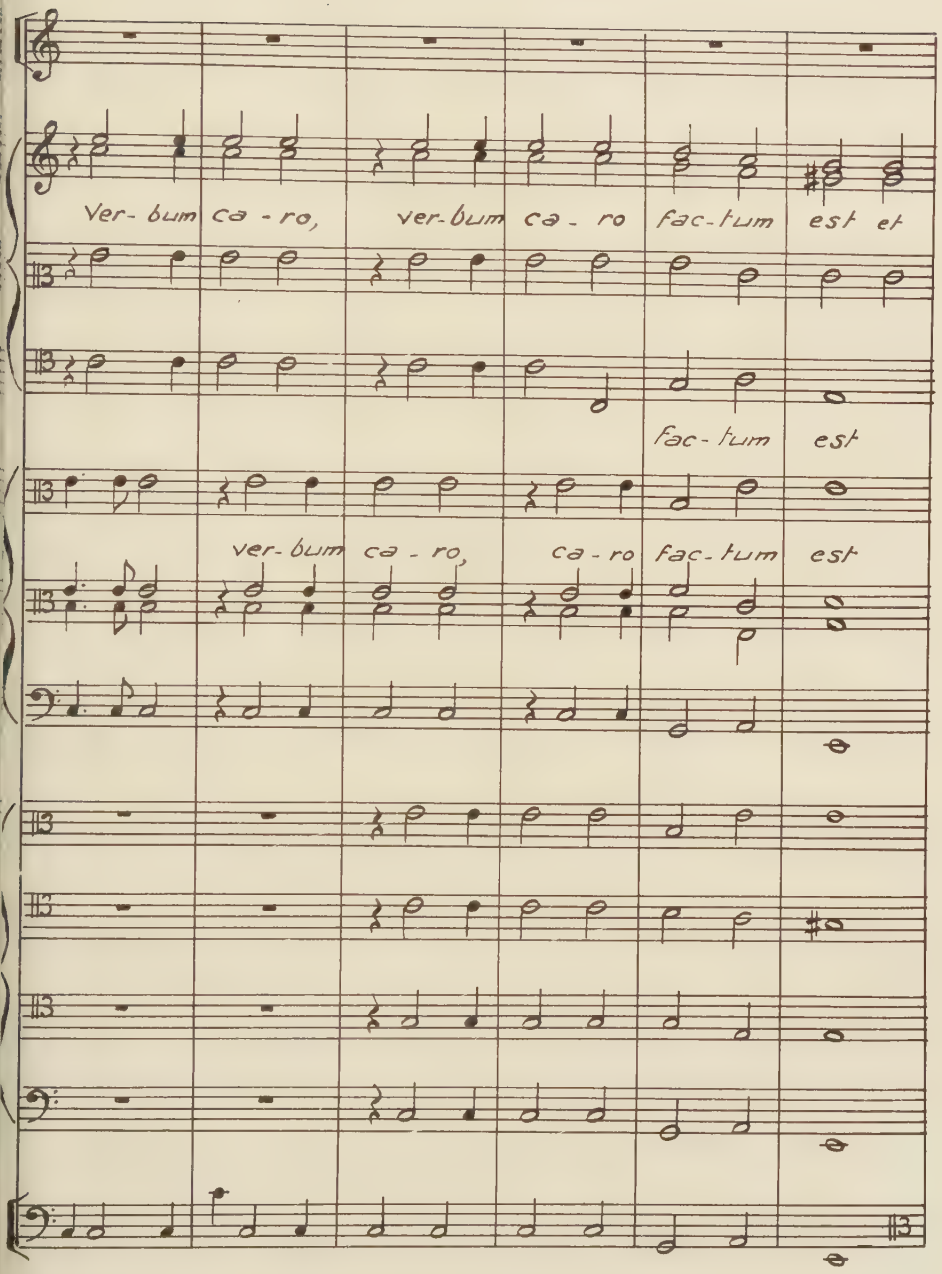
N° 2

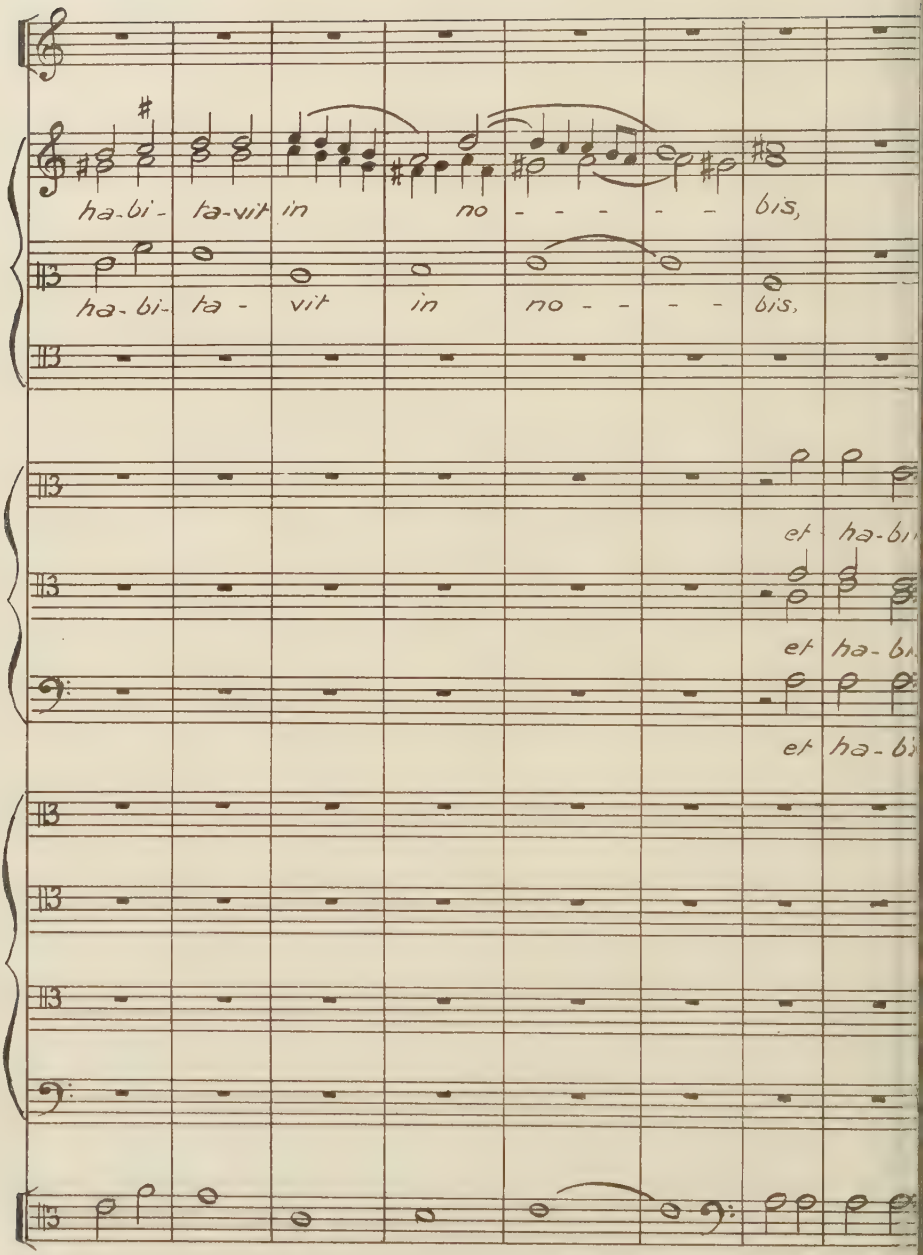
Probe aus:

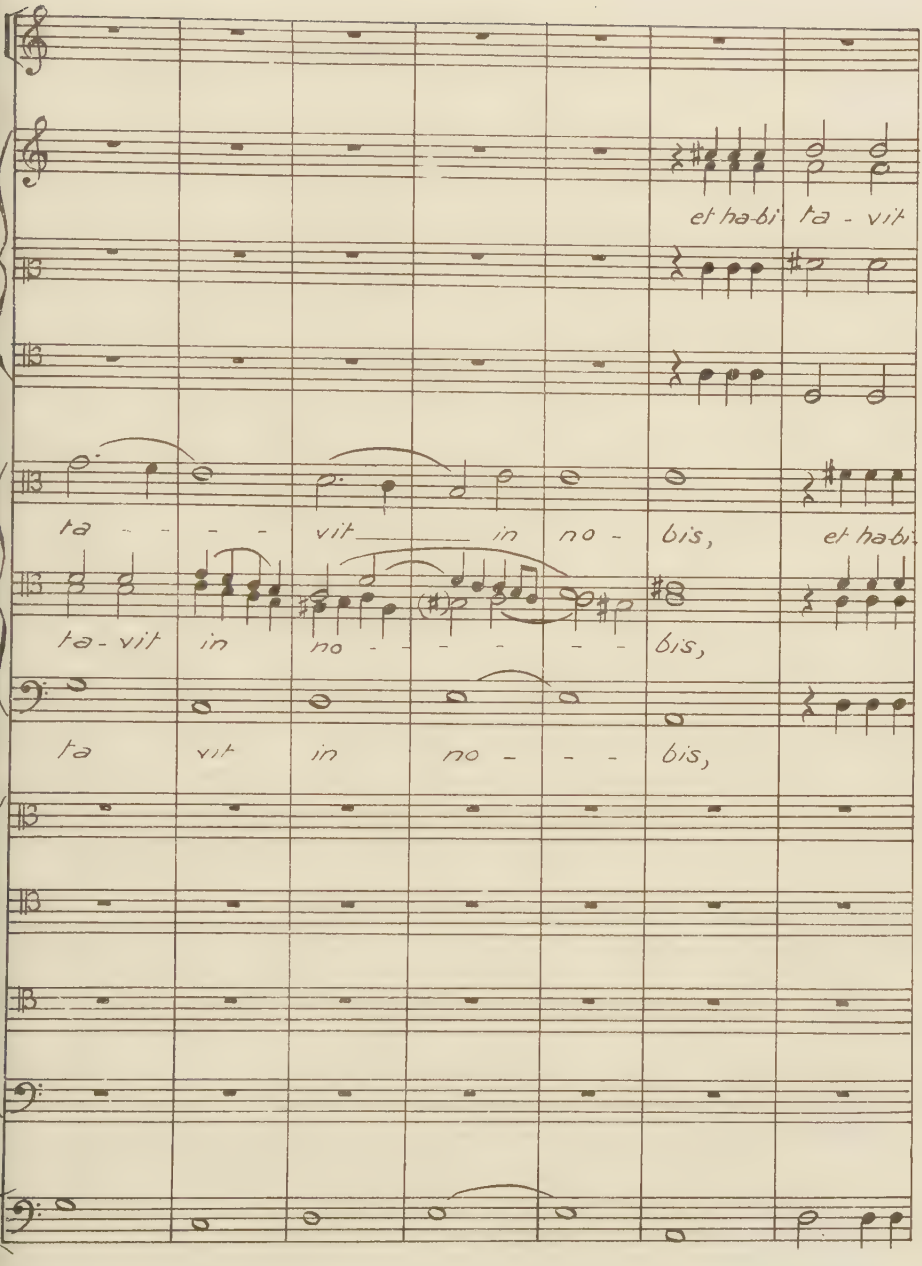
Hassler, Verbum caro factum est (Bearbeitung)
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 151a.

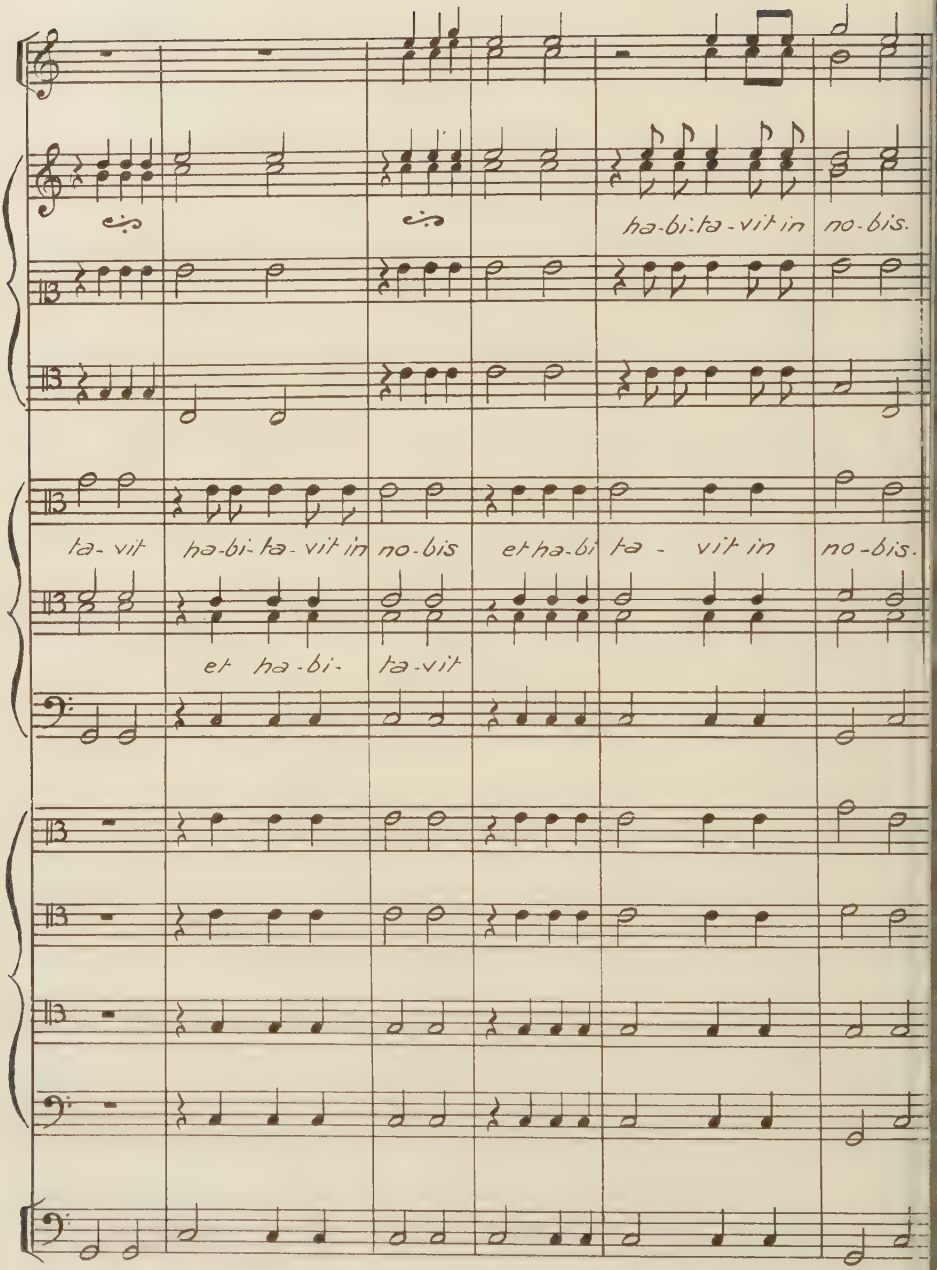



esf


Ver- bum ca - ro, ver-bum ca - ro fac-tum est et
fac-tum est
ver-bum ca - ro, ca - ro fac-tum est

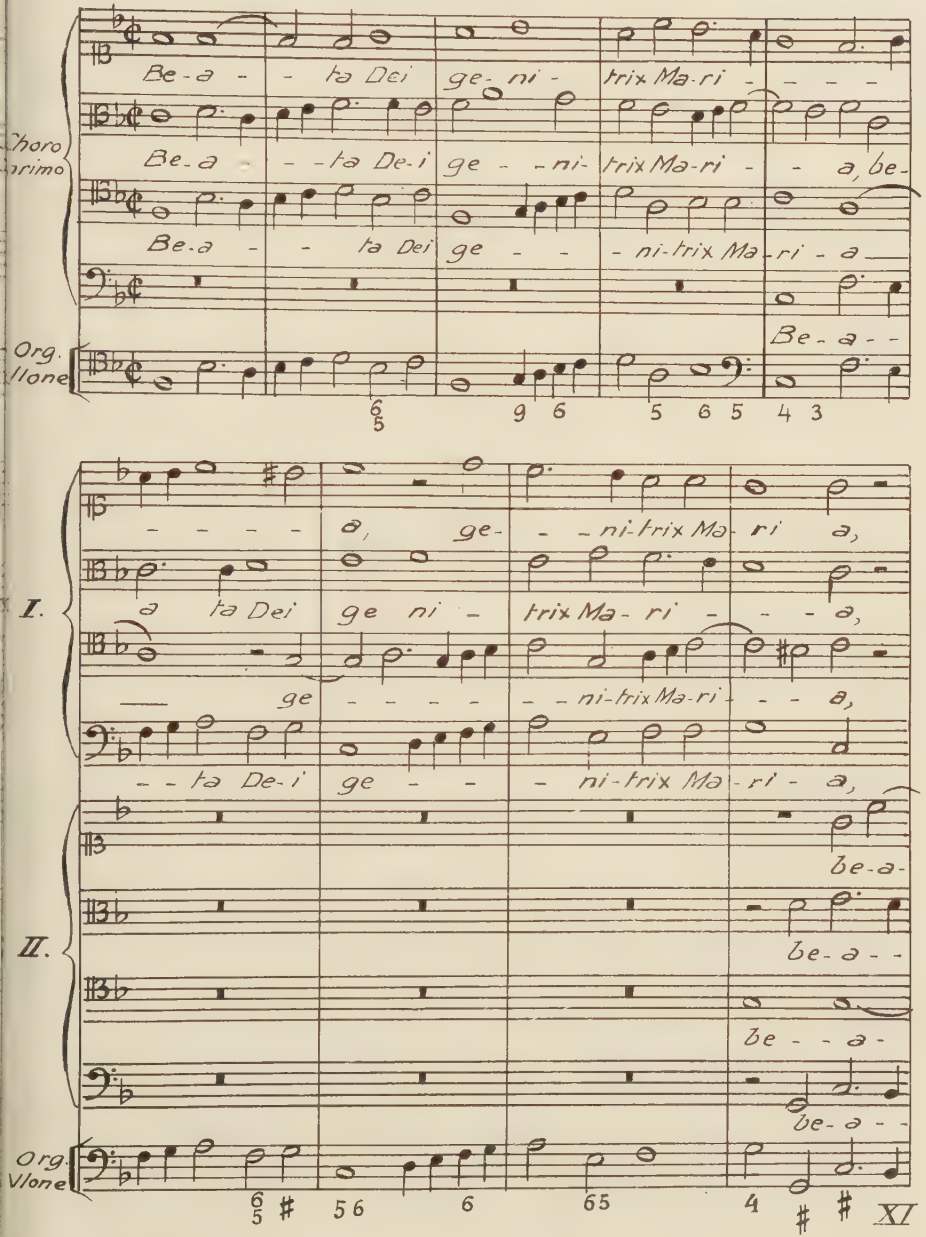

ha-bi- ta-vit in no - - - - - bis,
ha- bi- ta - vit in no - - - - bis,
et ha-bi
et ha- bi
et ha- bi

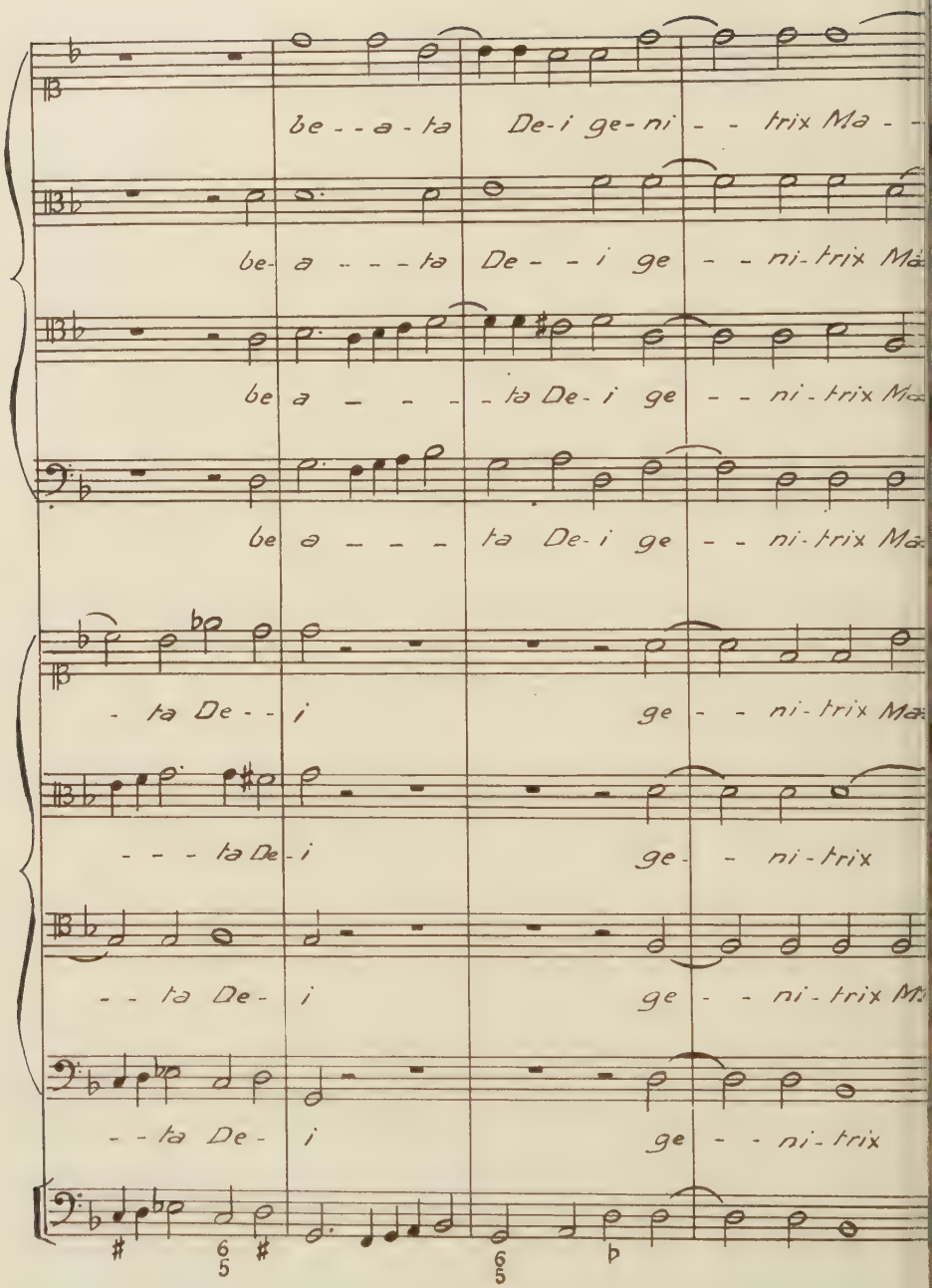

et ha-bi- ta - vit
ta - - - - vit in no - bis, et ha-bi-
ta - vit in no - - - - - bis,
ta vit in no - - - bis,

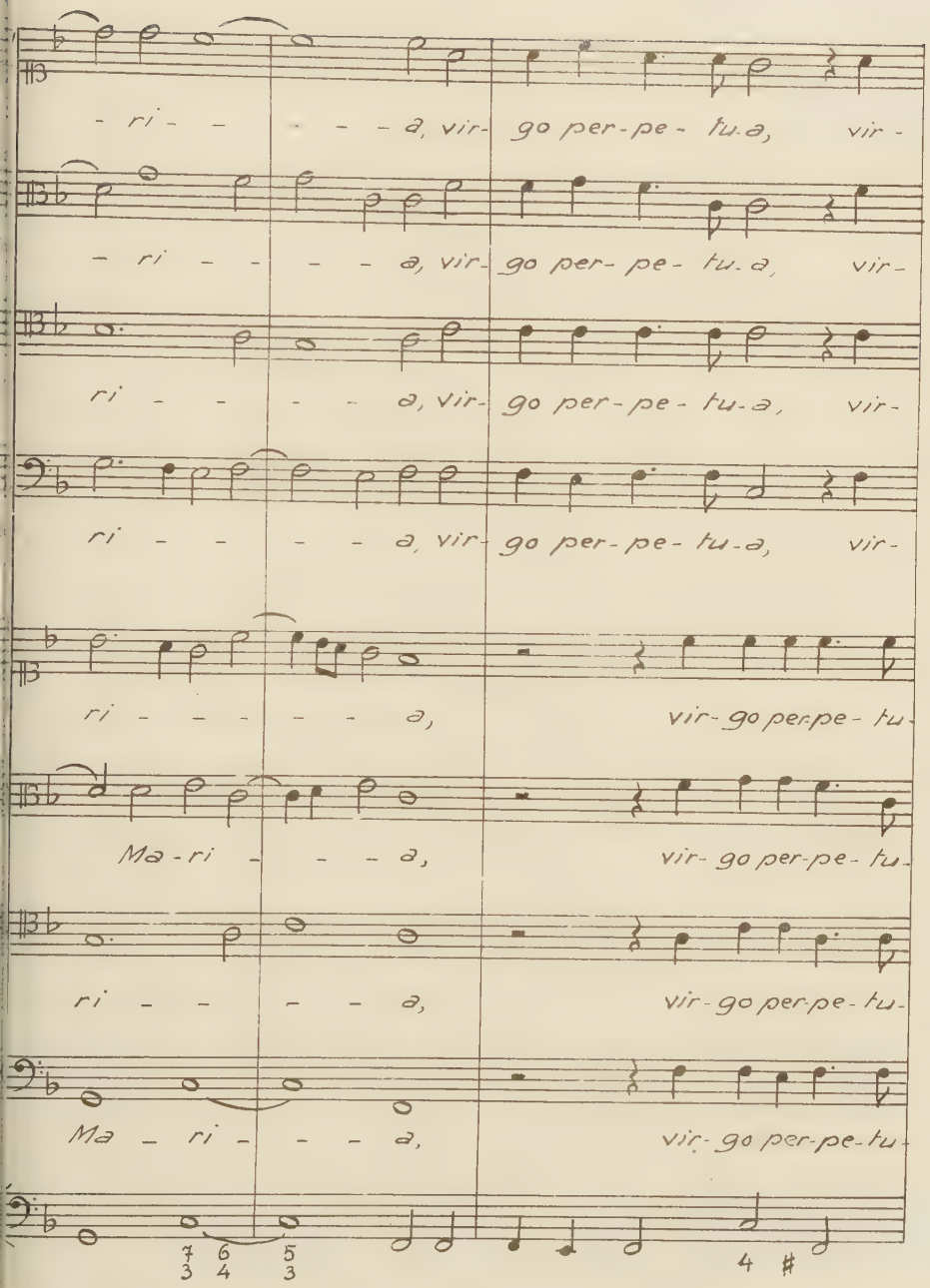

ha-bi-ta-vit in no-bis.
ta-vit ha-bi-ta-vit in no-bis et ha-bi ta - vit in no-bis.
et ha-bi- ta-vit

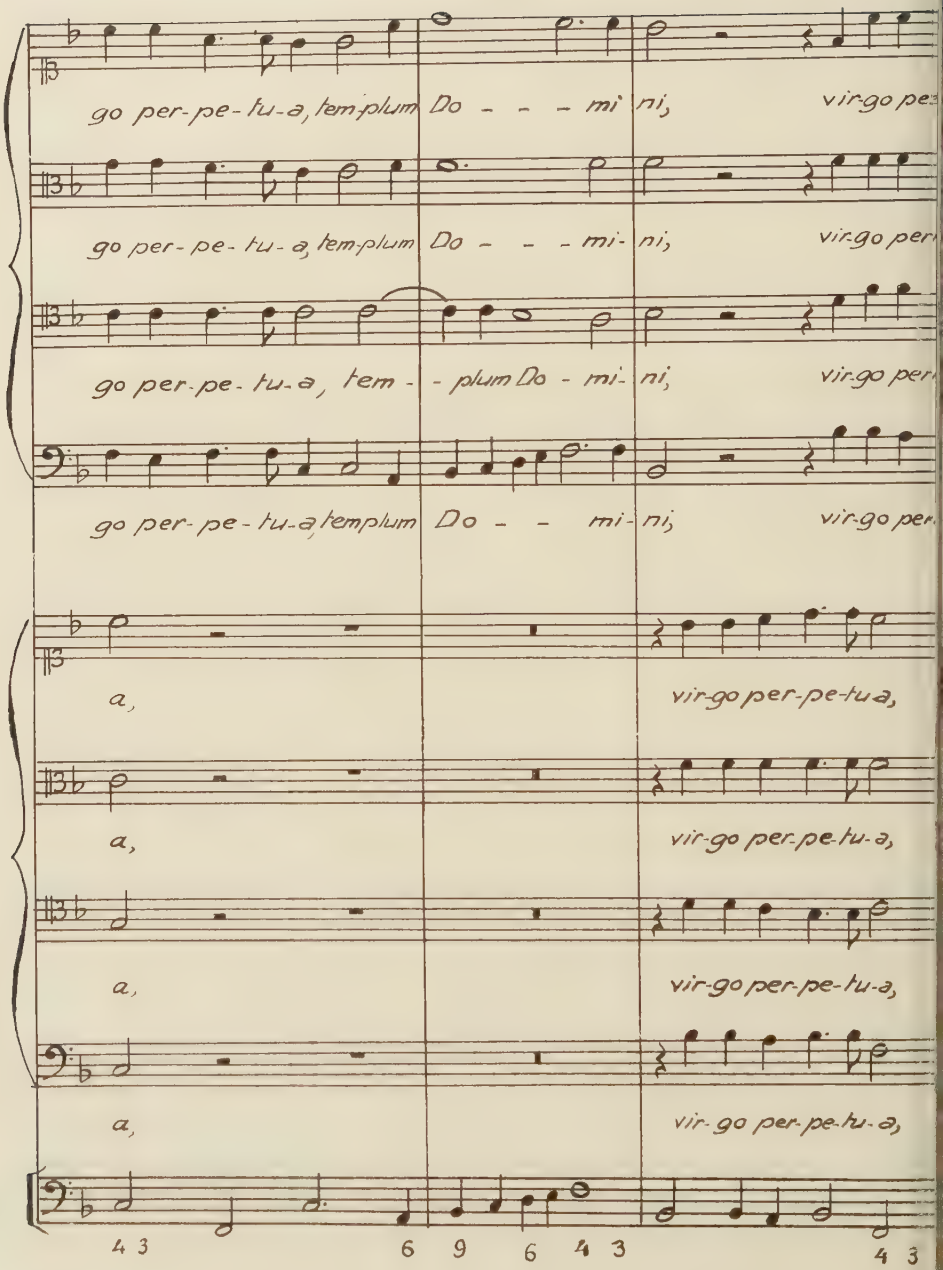
N° 3

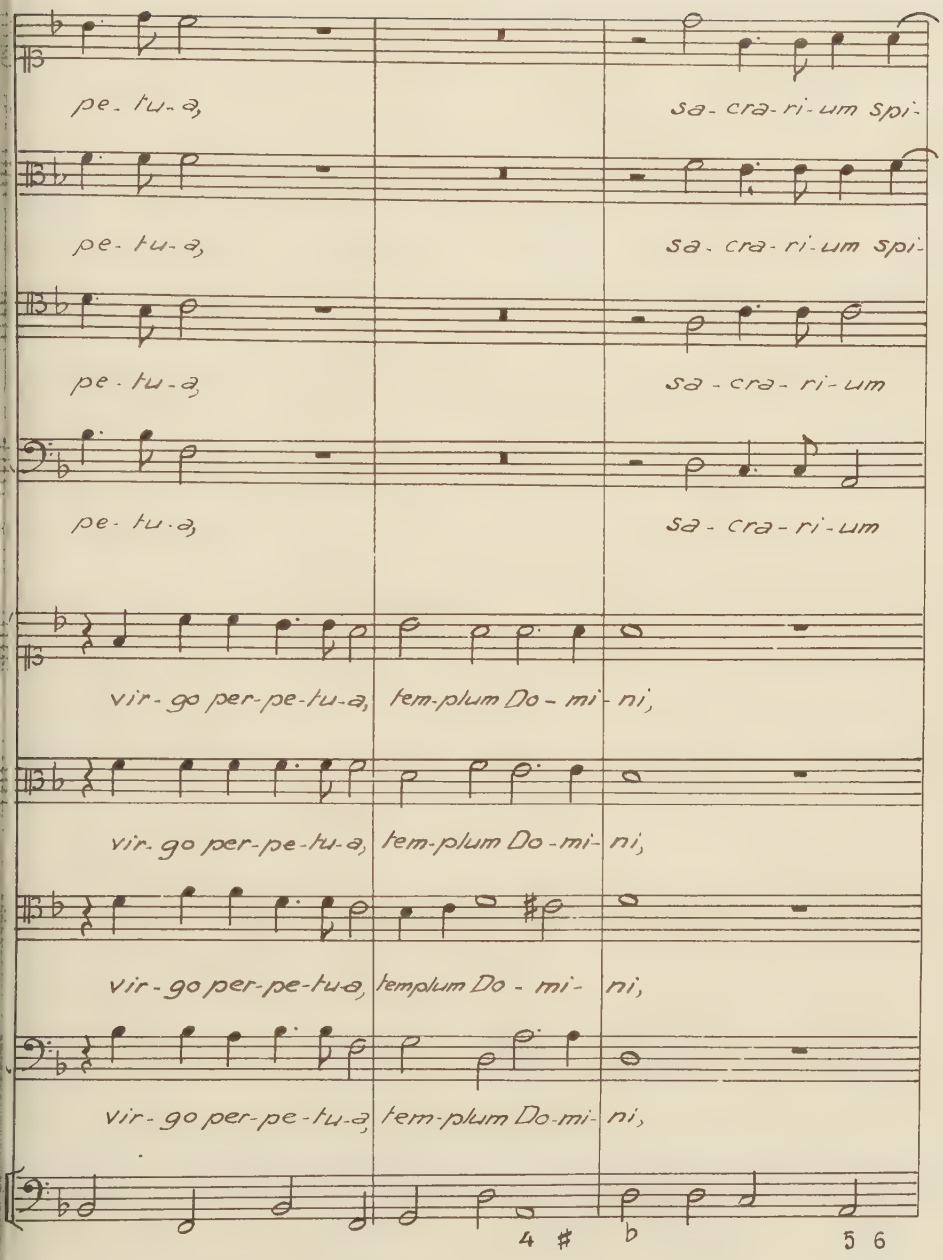
Probe aus:
M. M., Beata Dei genitrix, 8 Vocum
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 170, 4.

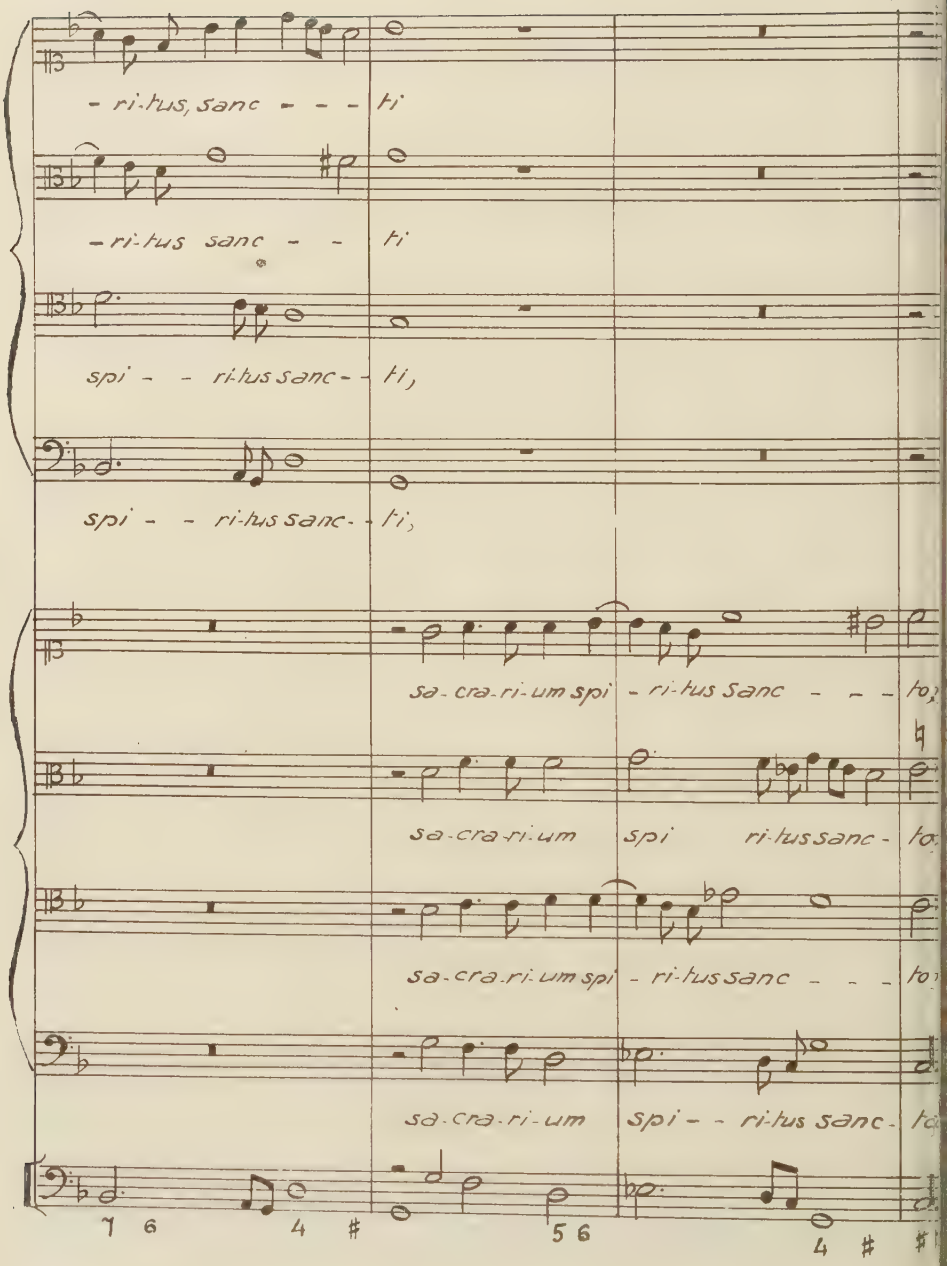



be - - a - ta De-i ge-ni - - trix Ma - -
be- a - - - ta De - - i ge - - ni-trix Ma
be a - - - - ta De-i ge - - ni-trix Ma
be a - - - ta De-i ge - - ni-trix Ma
- ta De - - i ge - - ni-trix Ma
- - - ta De-i ge - - ni-trix
- - ta De- i ge - - ni-trix M
- - ta De- i ge - - ni-trix


- ri - - - - a, vir- go per-pe- tu-a, vir-
- ri - - - - a, vir- go per-pe- tu-a, vir-
ri - - - - a, vir- go per-pe- tu-a, vir-
ri - - - - a, vir- go per-pe- tu-a, vir-
ri - - - - - a, vir-go per-pe- tu-
Ma-ri - - - a, vir-go per-pe- tu-
ri - - - - a, vir-go per-pe- tu-
Ma - ri - - - a, vir-go per-pe-tu-
7 6 5
3 4 3
4 #

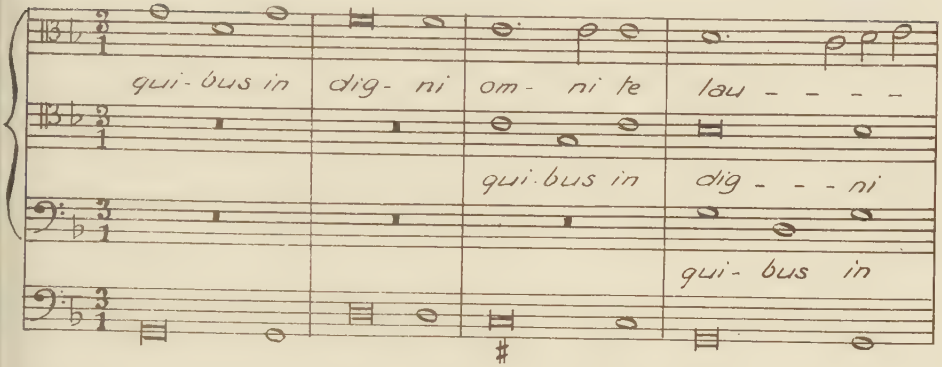

go per-pe-tu-a, templum Do - - - mi ni, vir-go pe
go per-pe-tu-a, templum Do - - - mi- ni, vir-go per
go per-pe-tu-a, tem - - plum Do - mi- ni, vir-go per
go per-pe-tu-a, templum Do - - mi- ni, vir-go per
a, vir-go per-pe-tu-a,
a, vir-go per-pe-tu-a,
a, vir-go per-pe-tu-a,
a, vir-go per-pe-tu-a,
4 3 6 9 6 4 3 4 3

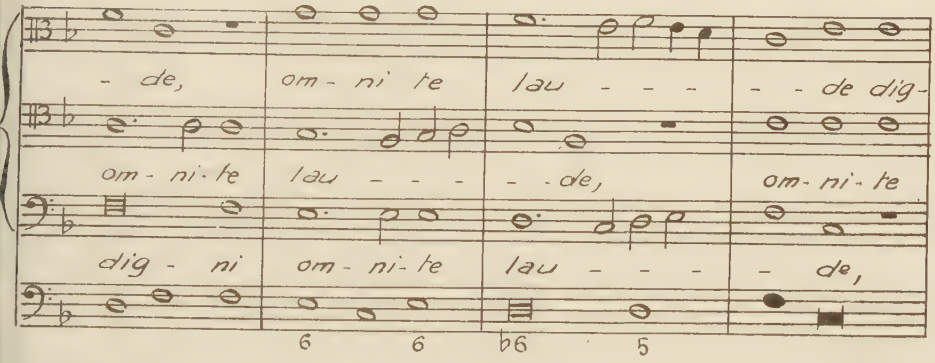

pe- tu- a,
sa- cra- ri- um spi-
pe- tu- a,
sa- cra- ri- um spi-
pe- tu- a,
sa- cra- ri- um
pe- tu- a,
sa- cra- ri- um
vir- go per- pe- tu- a, tem- plum Do- mi- ni,
vir- go per- pe- tu- a, tem- plum Do- mi- ni,
vir- go per- pe- tu- a, templum Do- mi- ni,
vir- go per- pe- tu- a, tem- plum Do- mi- ni,
4 # b 5 6

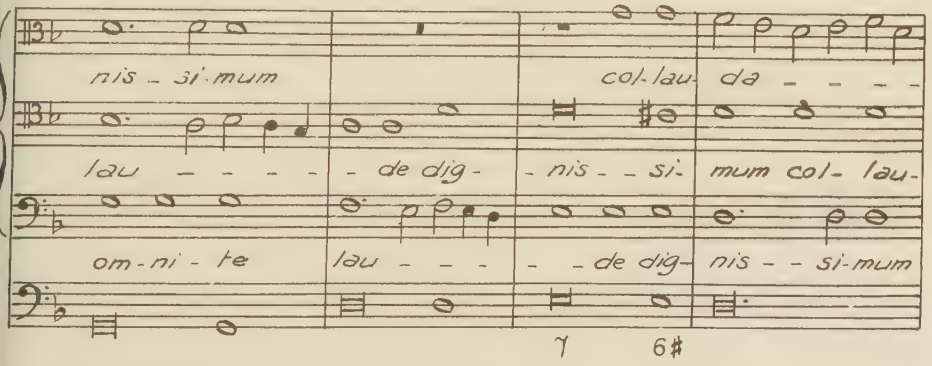

- ri-tus, sanc - - - ti
- ri-tus sanc - - ti
spi - - ri-tus sanc - - ti,
spi - - ri-tus sanc - - ti,
sa-cra-ri-um spi - ri-tus sanc - - - to,
sa-cra-ri-um spi ri-tus sanc - to
sa-cra-ri-um spi - ri-tus sanc - - - to
sa-cra-ri-um spi - - ri-tus sanc - to
7 6 4 # 5 6 4 #

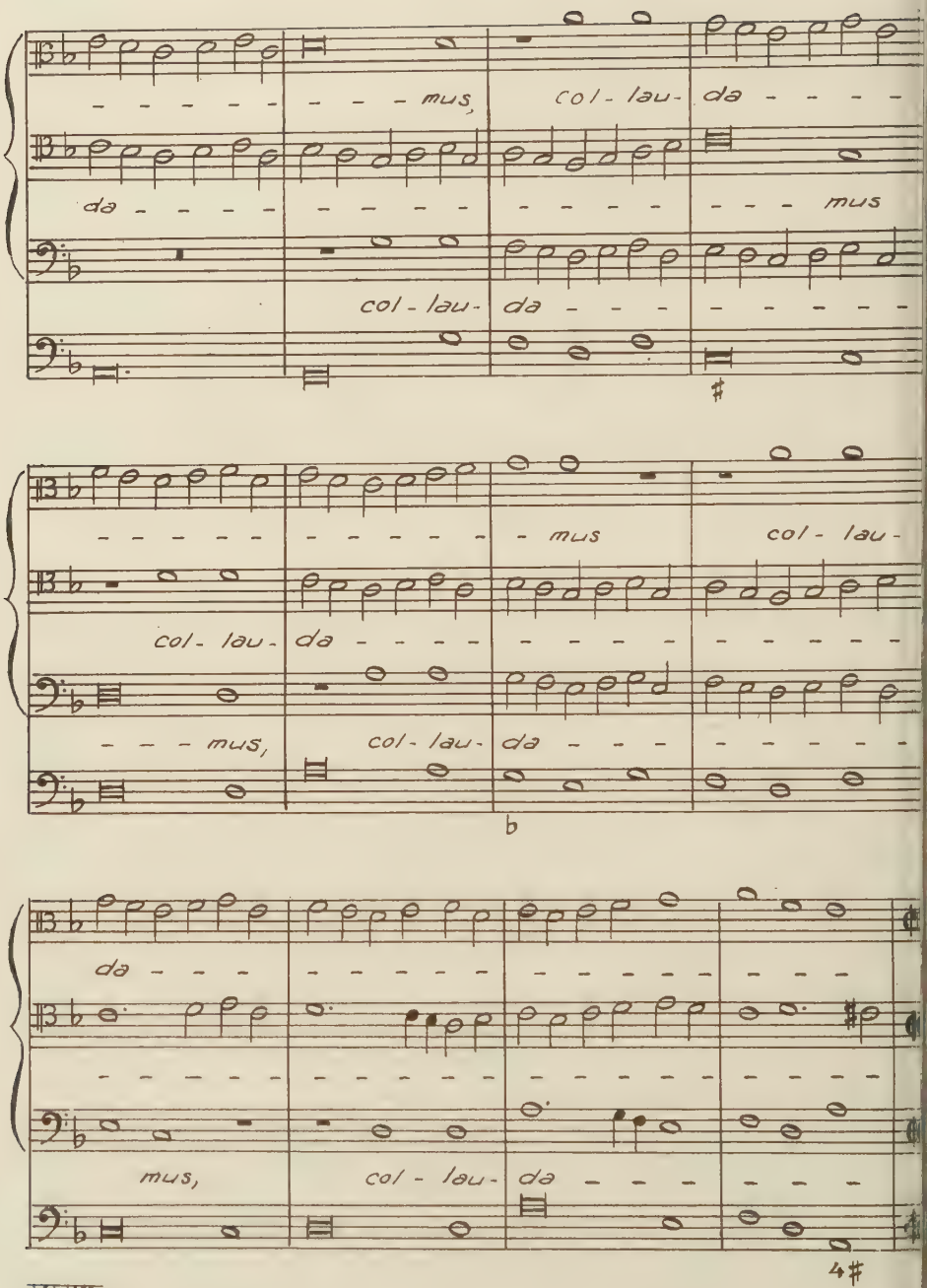
N°4

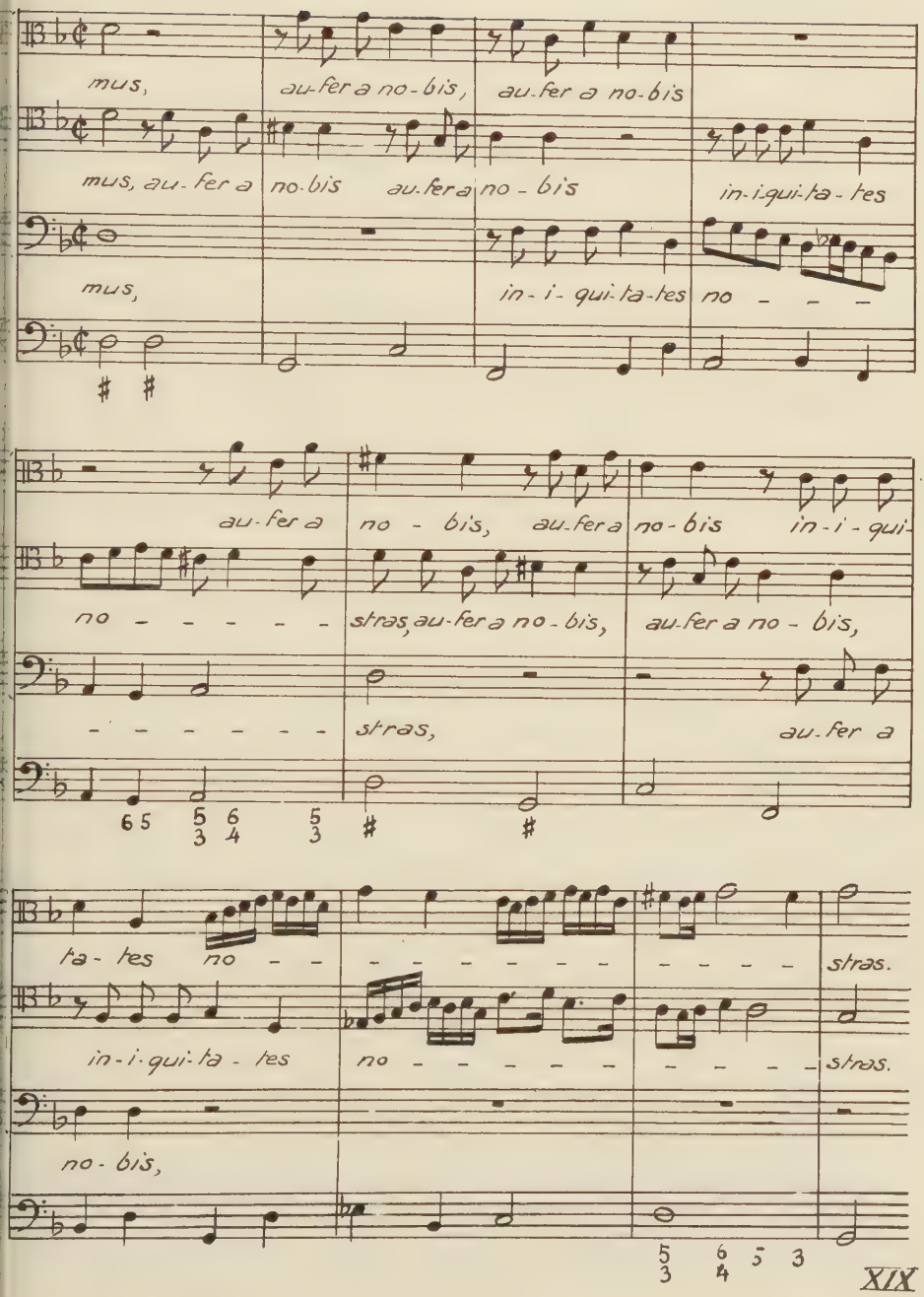
Probe aus:
M. M., Sub tuum praesidium, à 3
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 170,38.





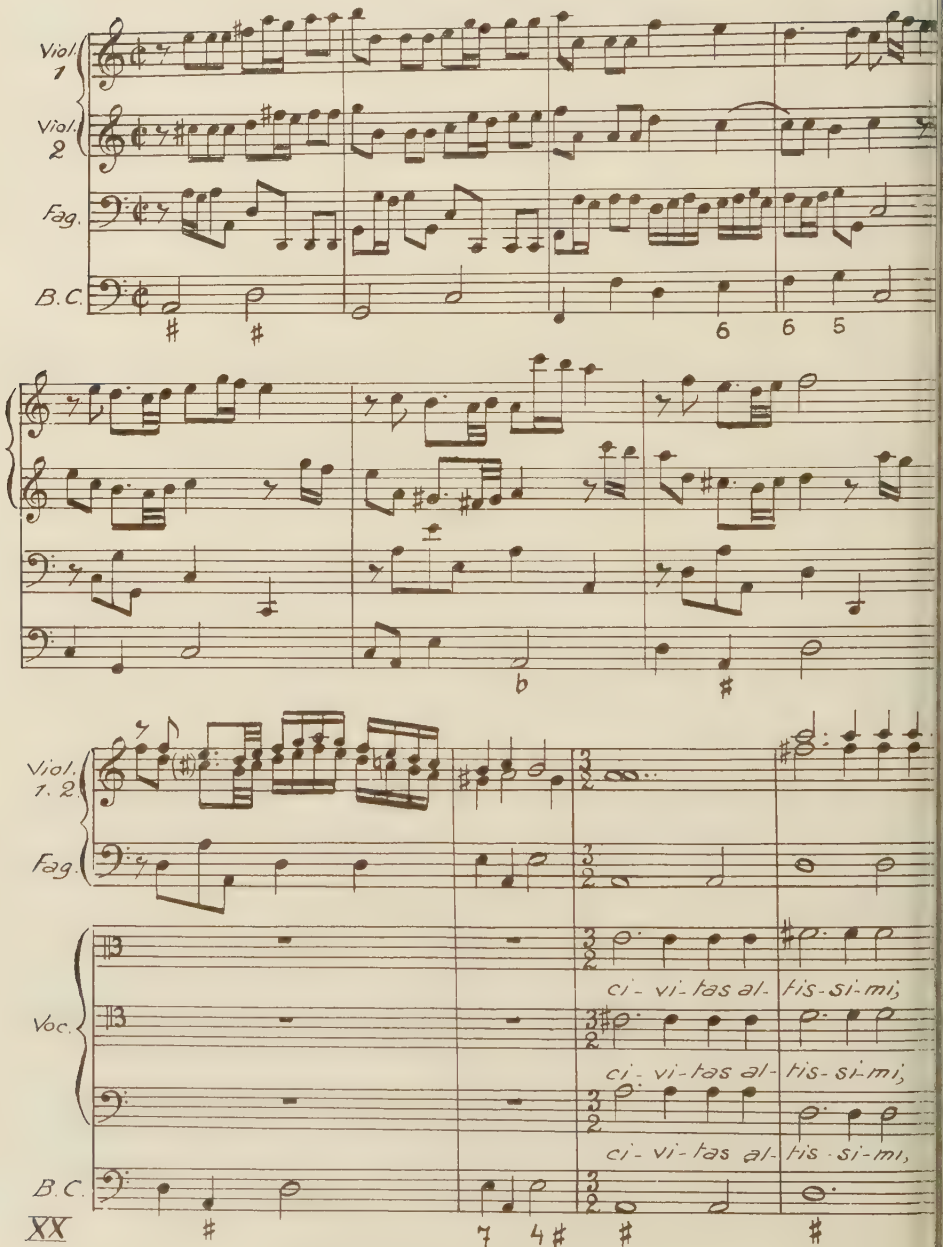


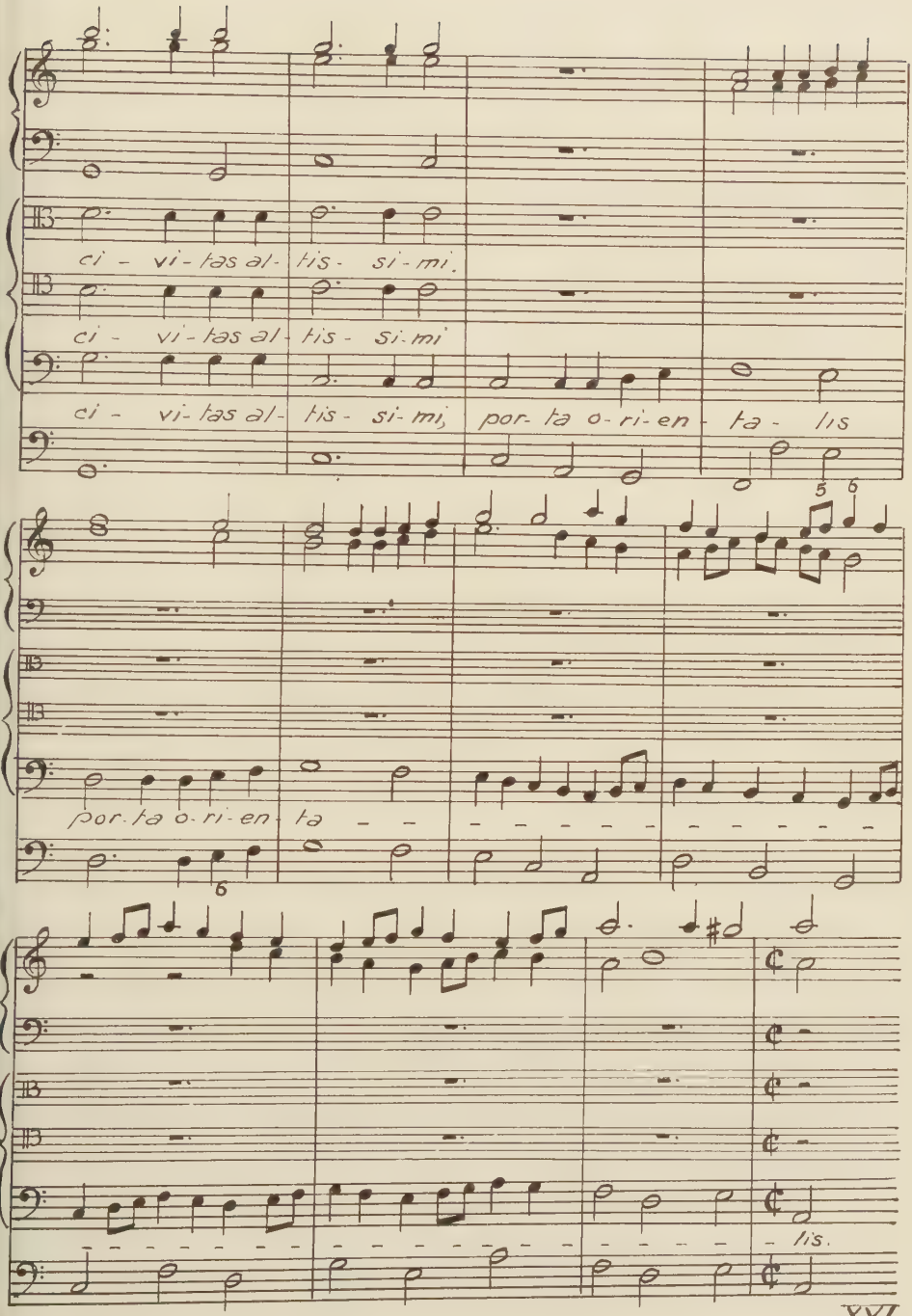

mus, col - lau - da
da mus
col - lau - da
mus col - lau -
col - lau - da
mus, col - lau - da
da
mus, col - lau - da


mus, au-fer a no-bis, au-fer a no-bis
mus, au-fer a no-bis au-fer a no-bis in-i-qui-ta-tes
mus, in-i-qui-ta-tes no - - -
au-fer a no-bis, au-fer a no-bis in-i-qui-
no - - - - - - stras, au-fer a no-bis, au-fer a no-bis,
- - - - - - - stras, au-fer a
ta-tes no - - - - - - - - - - stras.
in-i-qui-ta-tes no - - - - - - - - - - stras.
no-bis,

N° 5

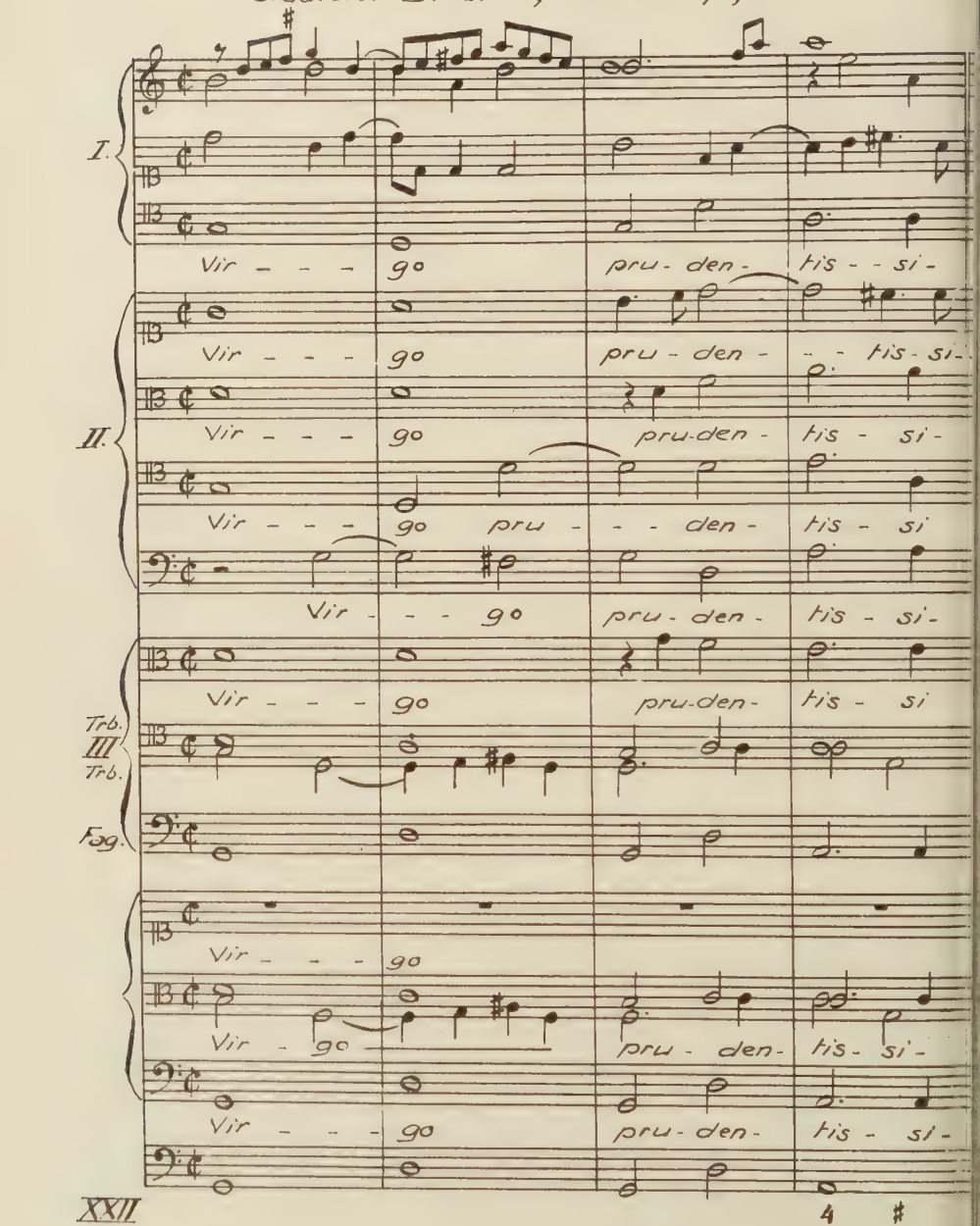
Probe aus:
M. M., Salve virgo puerpera.
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 170, 37

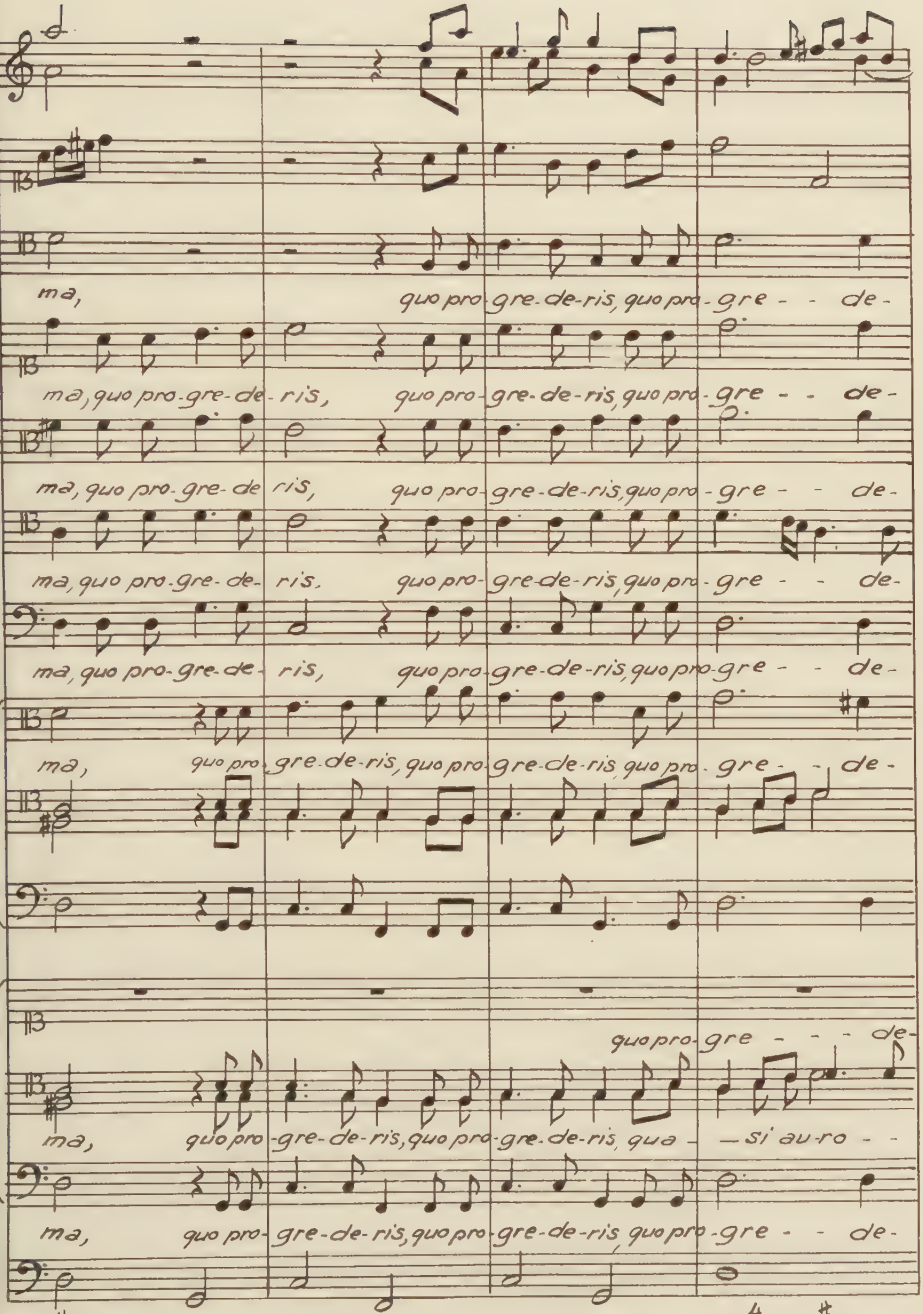


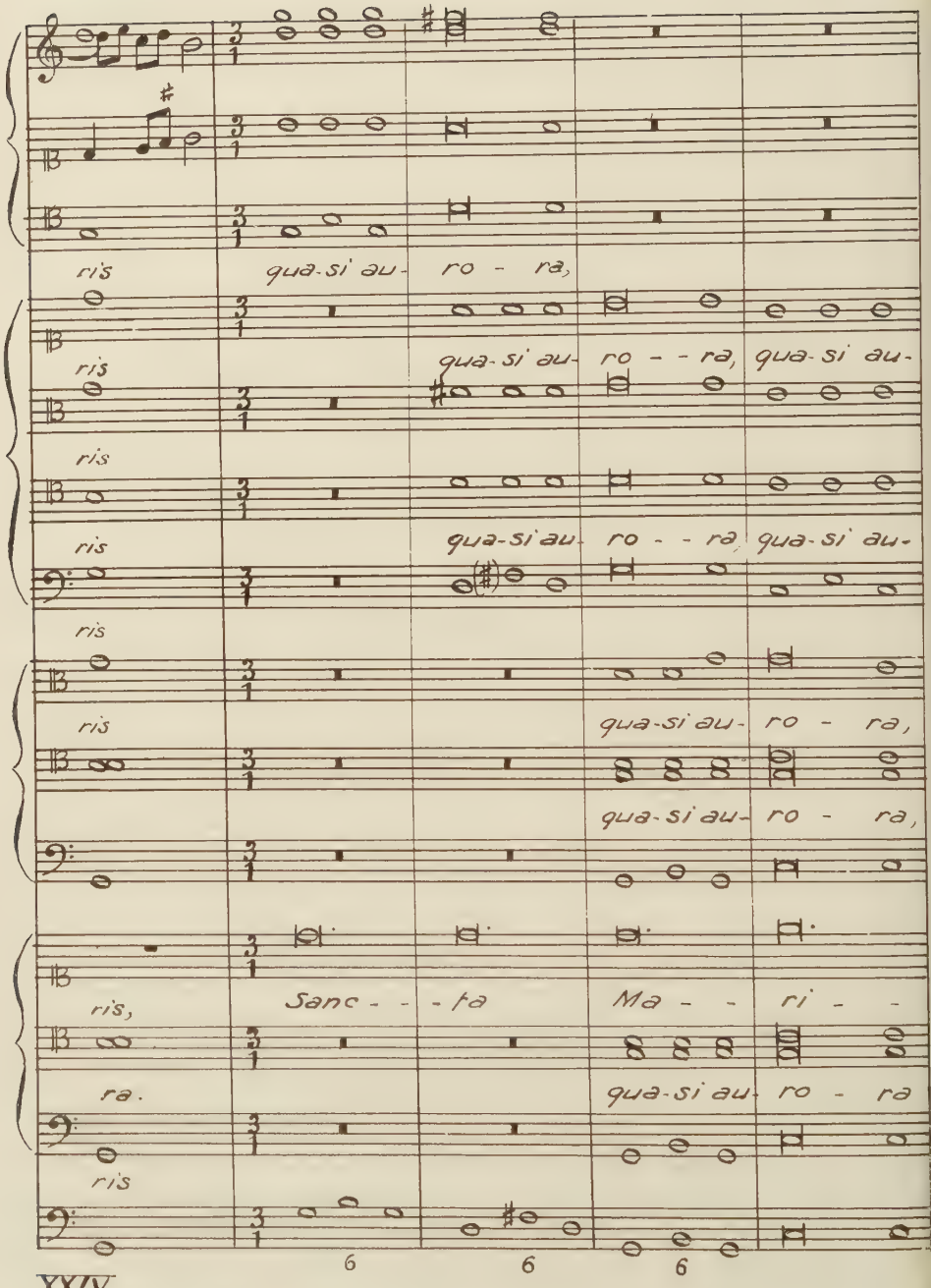

ci - vi - tas al - tis - si - mi,
ci - vi - tas al - tis - si - mi
ci - vi - tas al - tis - si - mi, por - ta o - ri - en - ta - lis
por - ta o - ri - en - ta
lis.

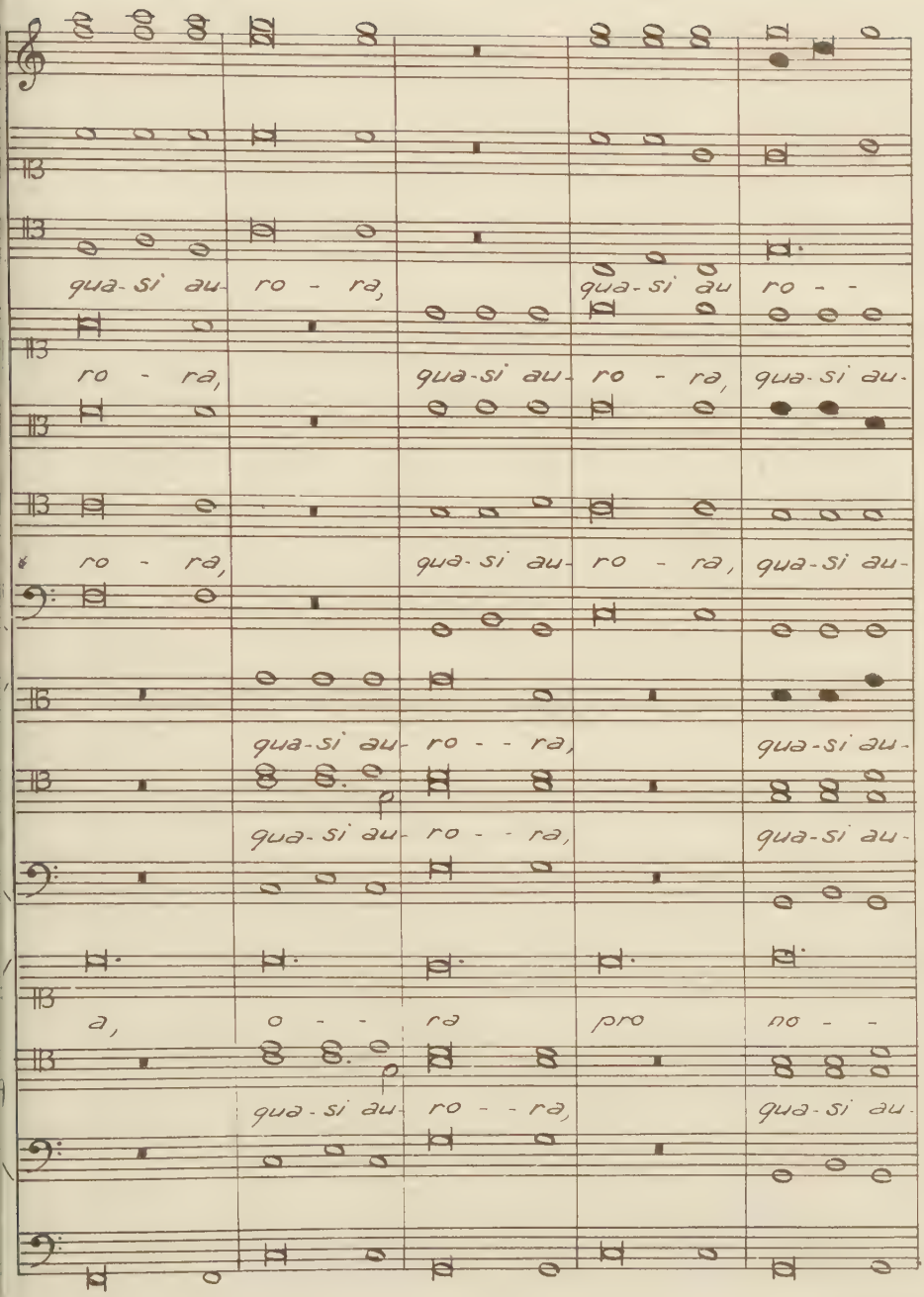
N° 6

Probe aus:
M. M., Virgo prudentissima.
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 170, 40




ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-
ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-
ma, quo pro-gre-de ris, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-
ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-
ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-
ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-
quo pro-gre - - - de-
ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre-de-ris, qua - si au-ro - -
ma, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre-de-ris, quo pro-gre - - de-

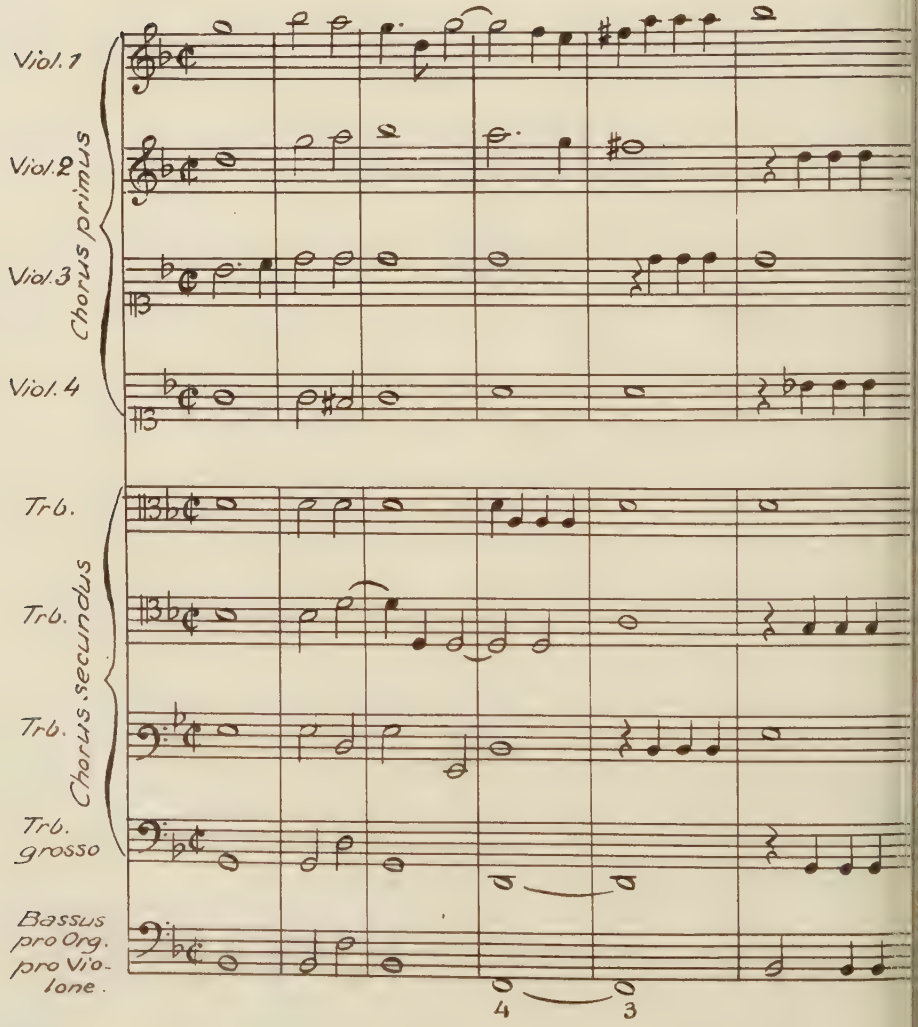

ris qua-si au- ro - ra,
ris qua-si au- ro - - ra, qua-si au-
ris
ris qua-si au- ro - - ra, qua-si au-
ris
ris qua-si au- ro - ra,
qua-si au- ro - ra,
ris, Sanc - - - ta Ma - - ri - -
ra. qua-si au- ro - ra
ris
6 6 6

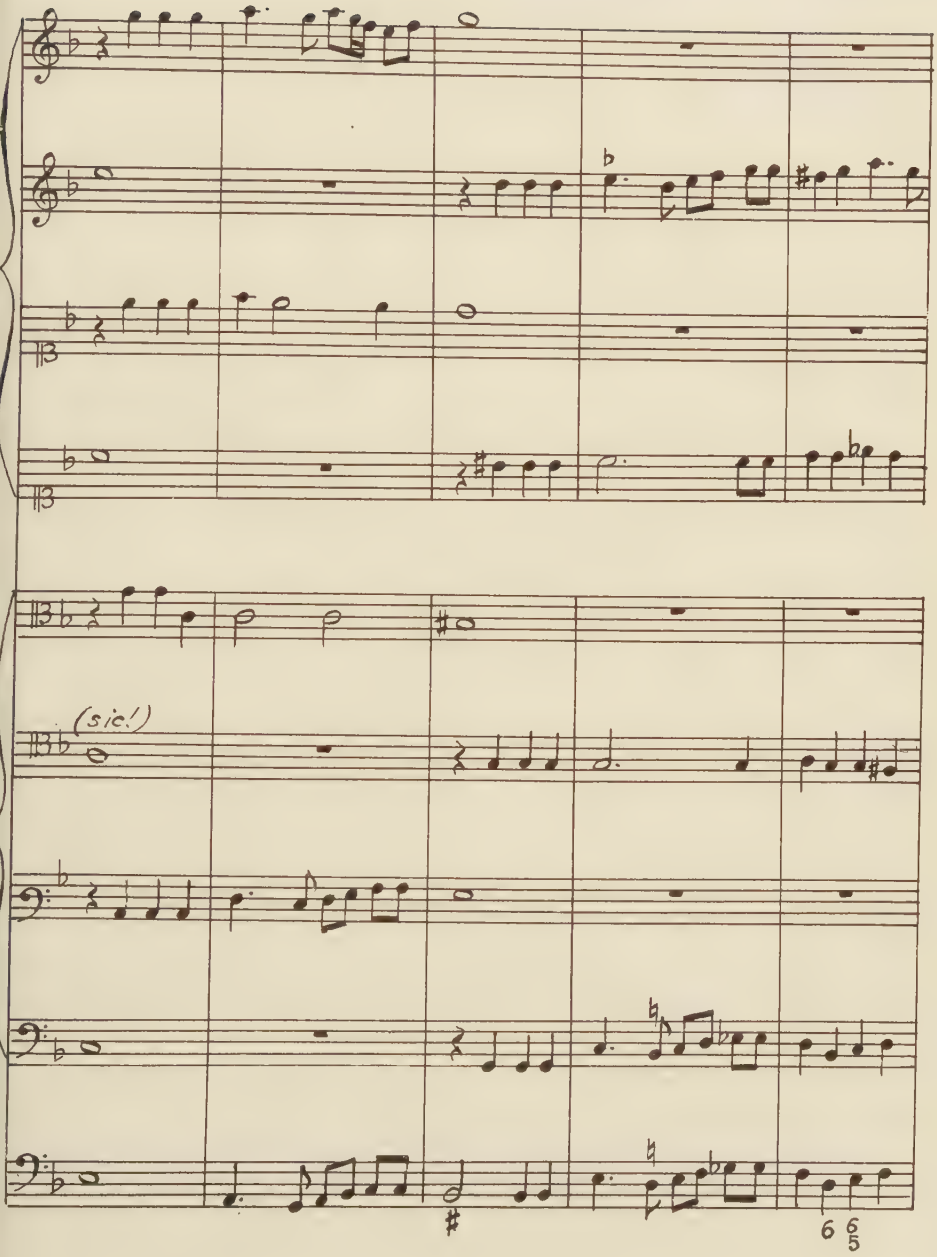

qua-si au- ro - ra,
qua-si au ro - -
ro - ra,
qua-si au- ro - ra,
qua-si au-
ro - ra,
qua-si au- ro - ra,
qua-si au-
qua-si au- ro - - ra,
qua-si au-
qua-si au- ro - - ra,
qua-si au-
a,
o - - ra
pro
no - -
qua-si au- ro - - ra,
qua-si au-

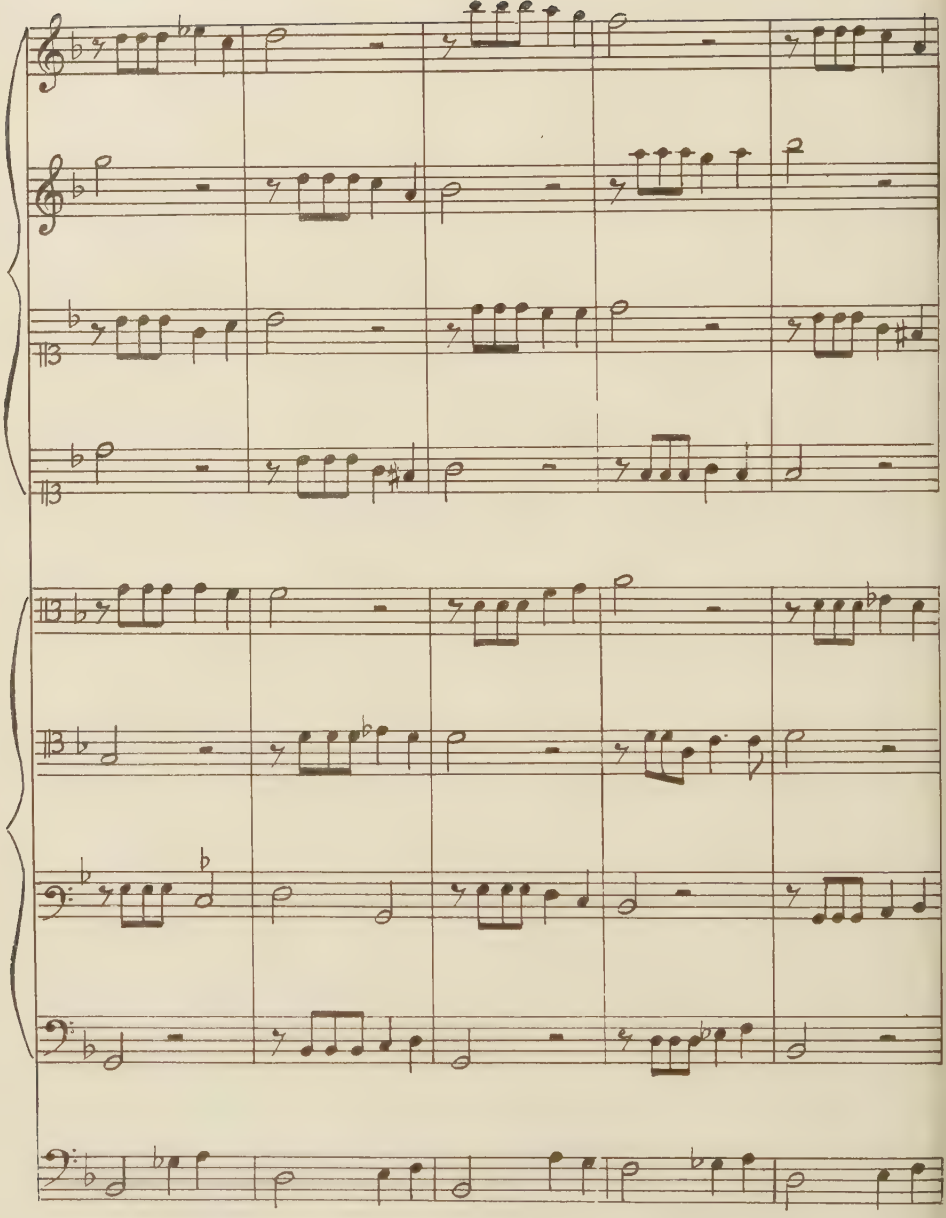
Nº 7

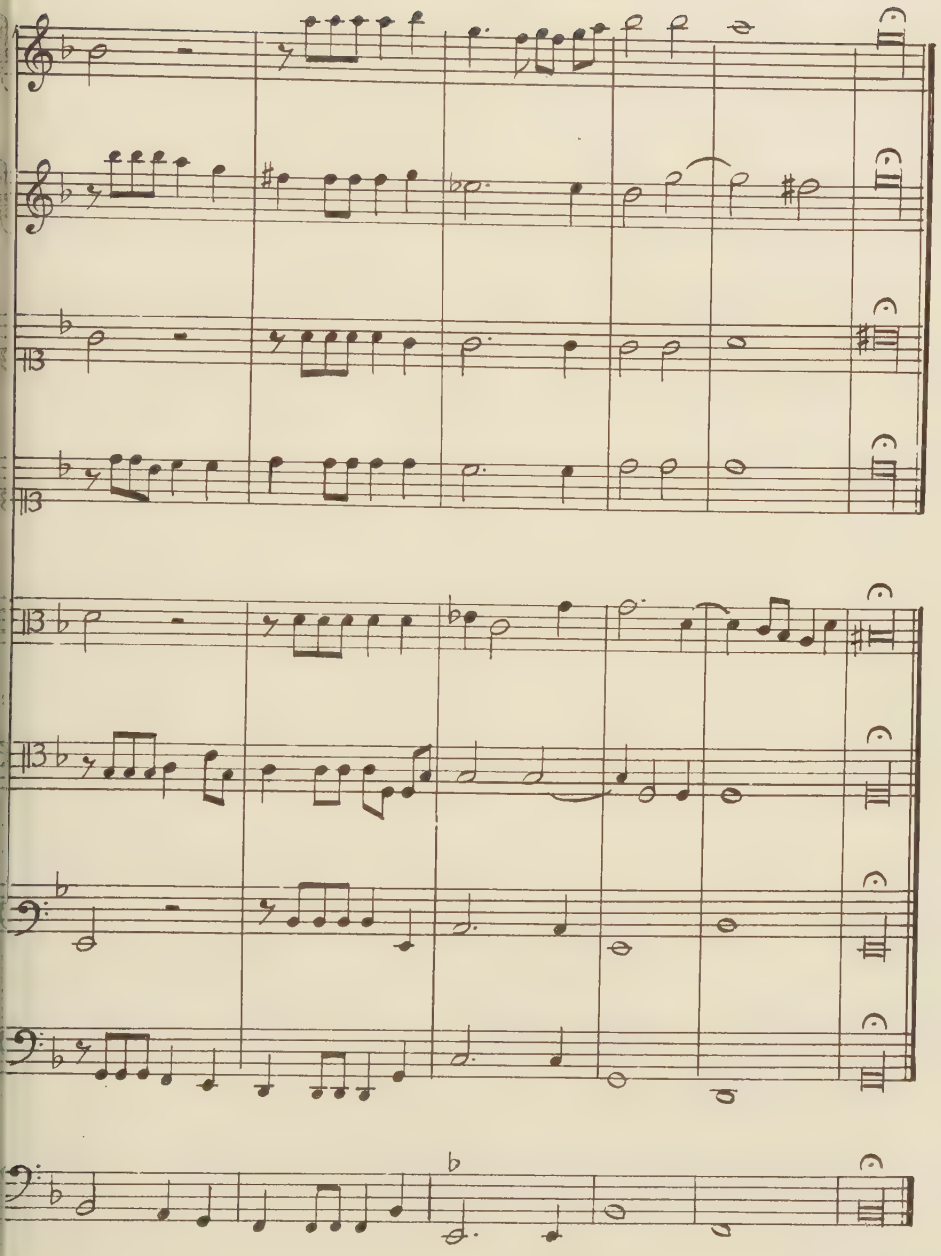
Probe aus:
M. M., Nun freut euch, Gottes Kinder all.
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 170, 15

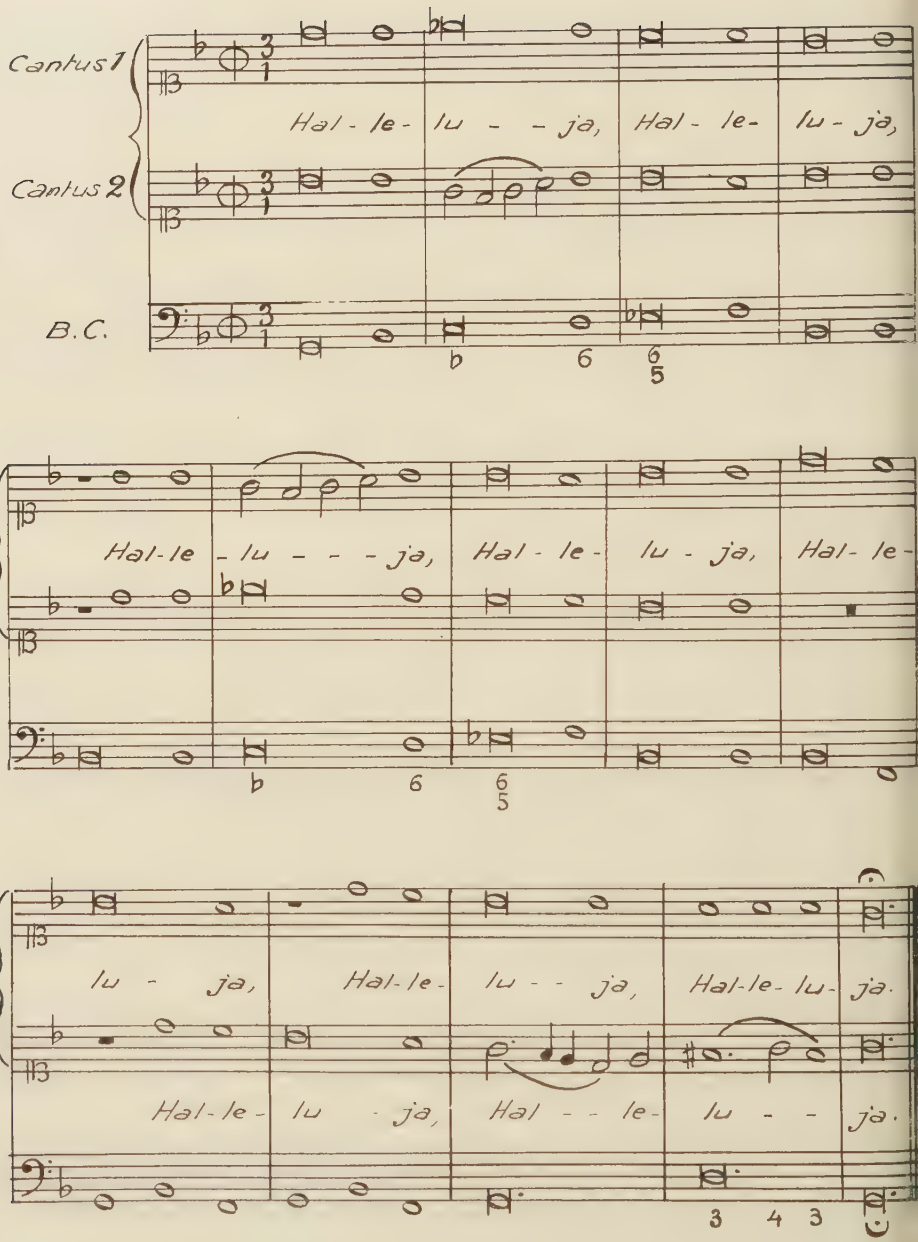
Symphonia à 8




(sic!)

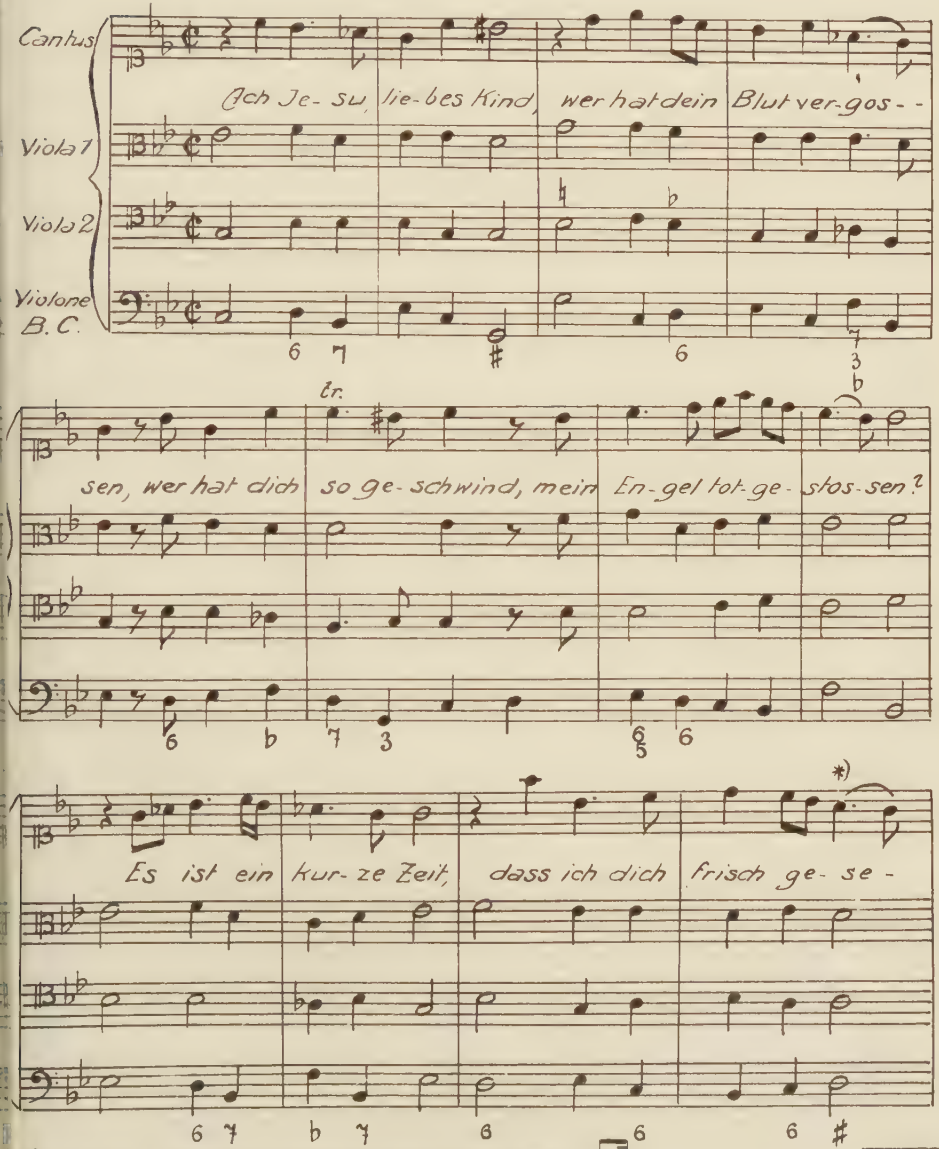




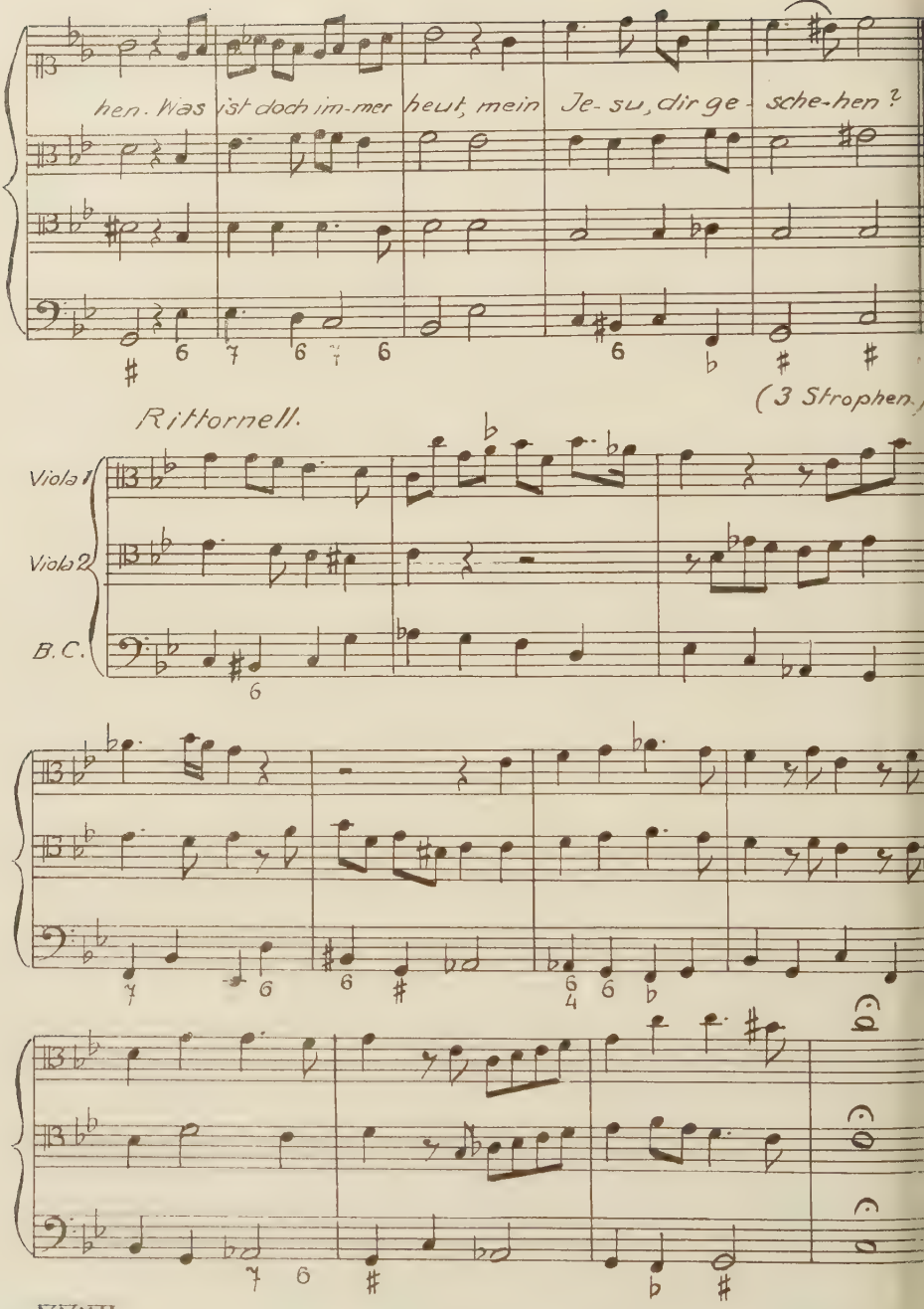

Cantus 1
Cantus 2
B.C.
Hal - le - lu - - ja, Hal - le - lu - ja,
Hal-le - lu - - - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -
lu - ja, Hal-le - lu - - ja, Hal-le-lu - ja.
Hal-le - lu - ja, Hal - - le - lu - - ja.

N° 8

Tobias Zeutschner, Ach Jesu, liebes Kind.
Handschriftensammlung des Mus. Instituts bei der Universität Breslau, Mq. 226, N° 2.

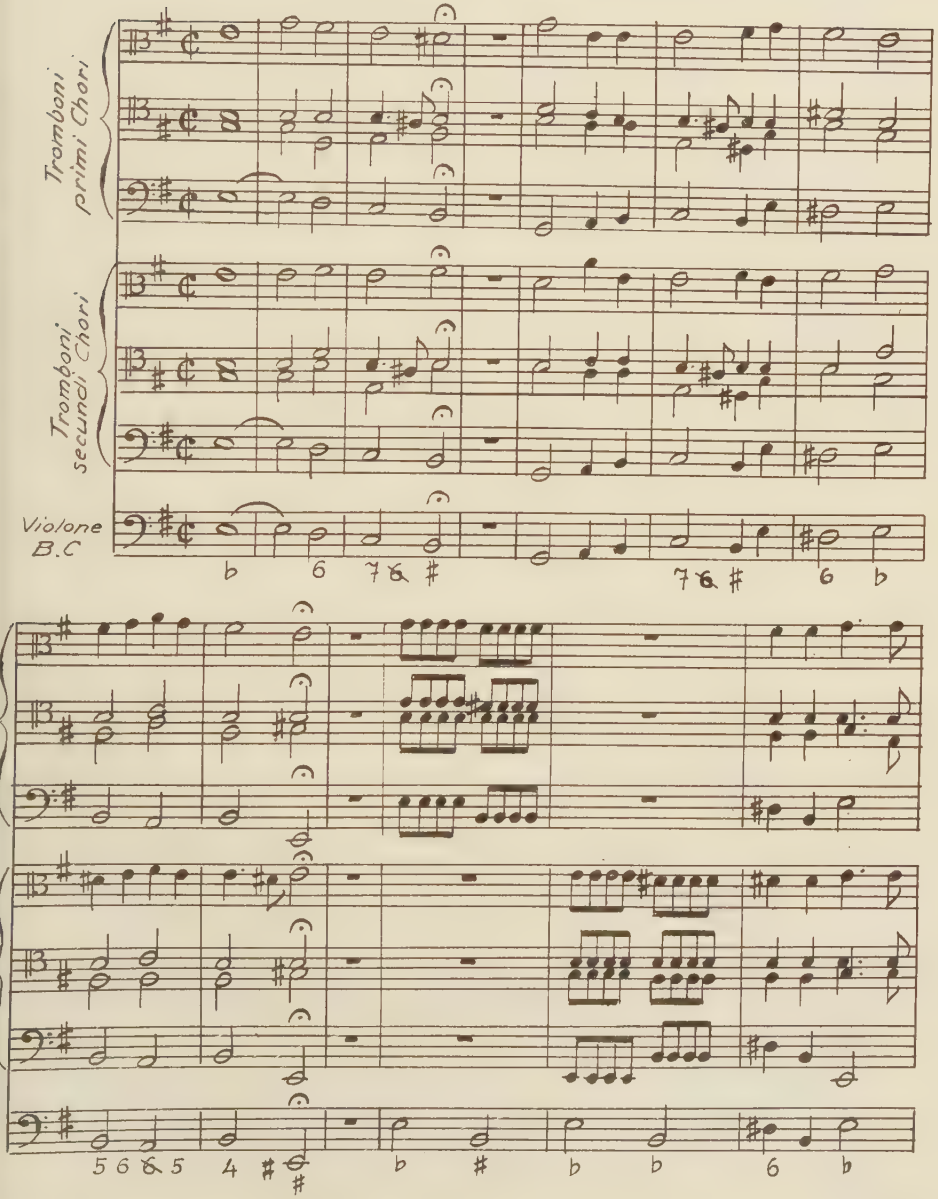


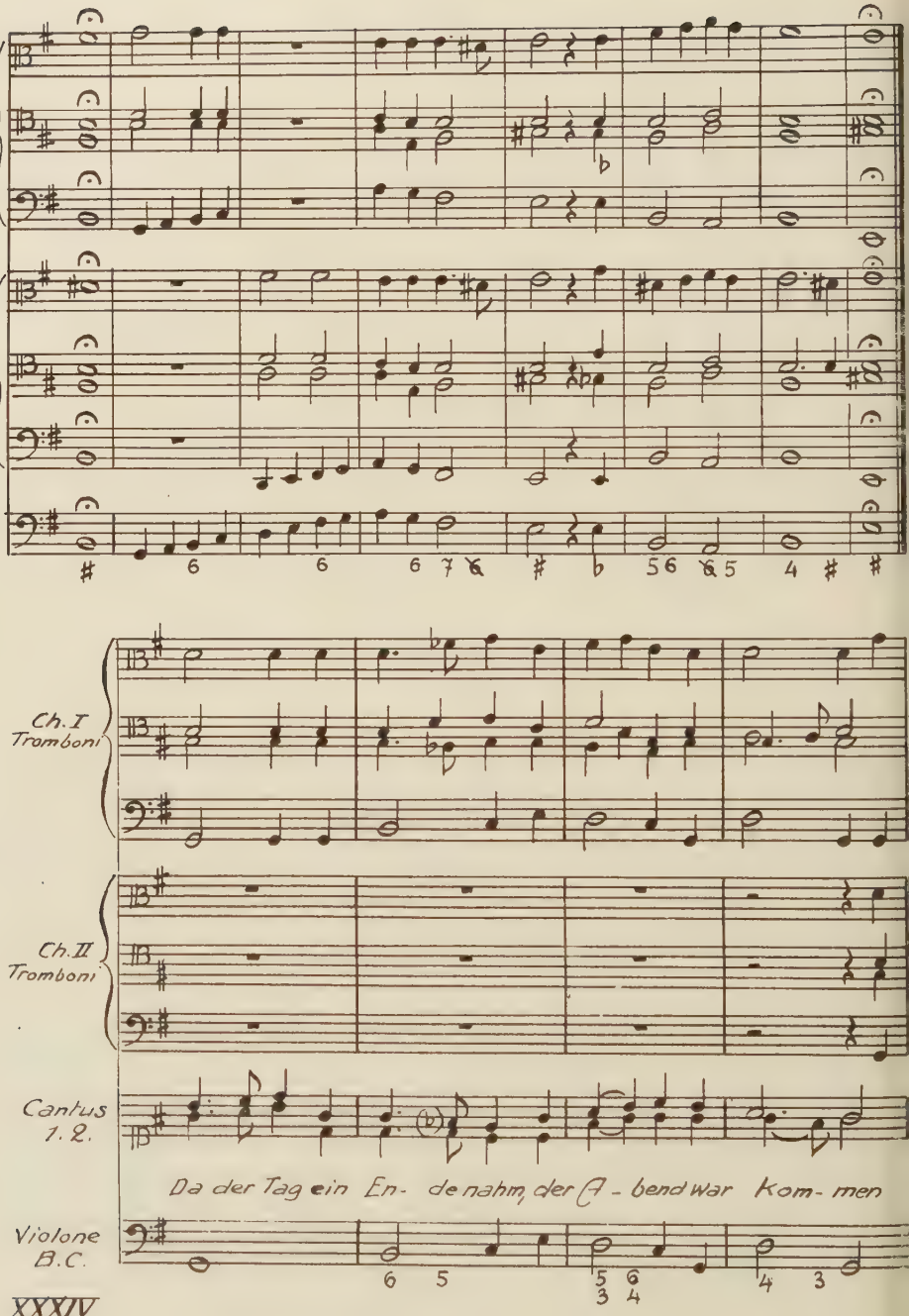
*) Im Ms. steht hier fälschlich der Rhythmus: ♩.♫

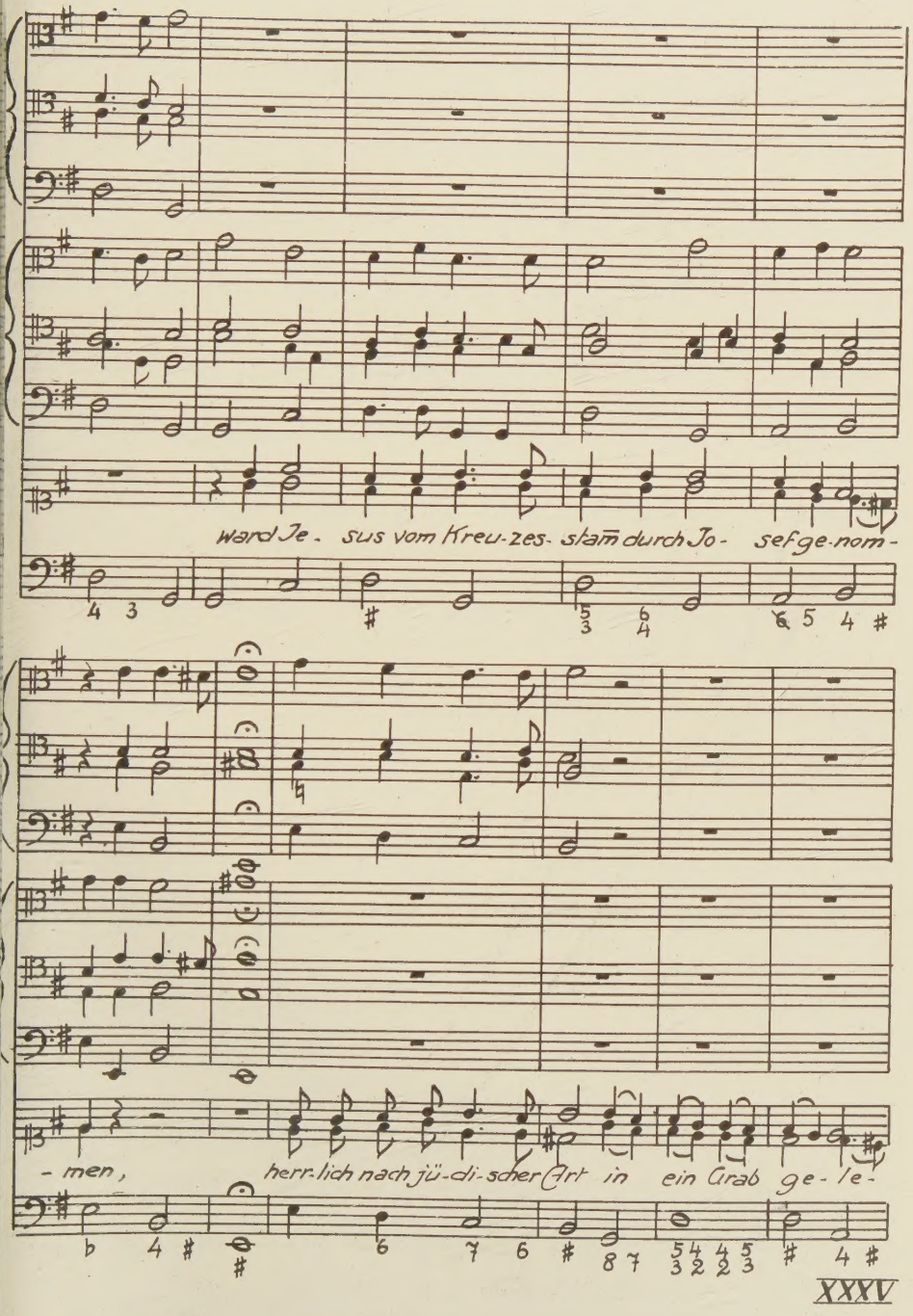

hen. Was ist doch im-mer heut, mein Je-su, dir ge-sche-hen?
(3 Strophen.)
Ritornell.
Viola 1
Viola 2
B.C.

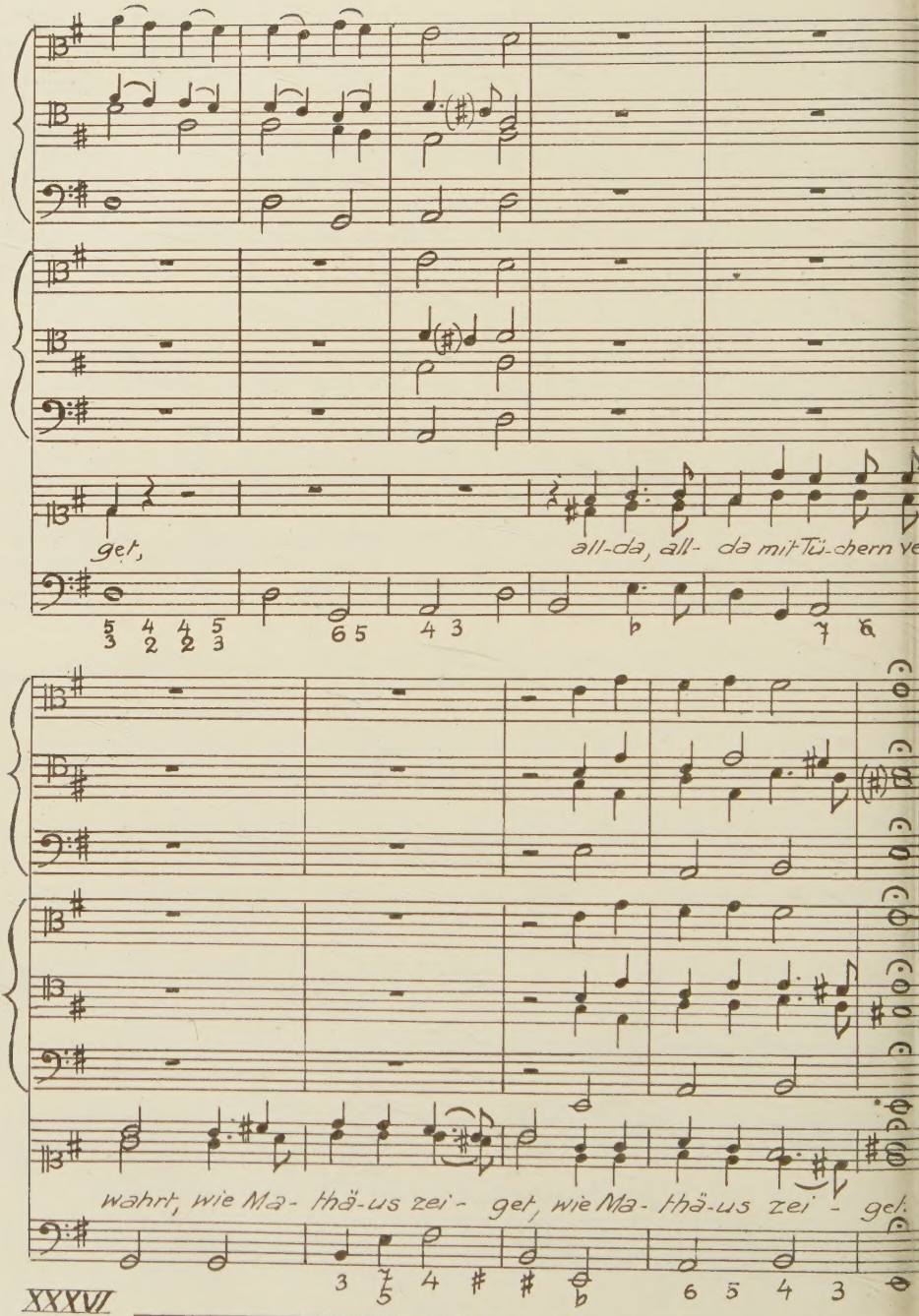
N°9

Symphonia und Schlussstrophe aus:
Martin Mayer, Charfreytags Andacht.
Stadtbibl. Breslau, Ms. Mus. 171, 68




Ch. I
Tromboni
Ch. II
Tromboni
Cantus
1. 2.
Da der Tag ein En- de nahm, der A - bend war kom- men
Violone
B.C.


ward Je- sus vom Kreu-zes- stam durch Jo- sef ge-nom-
- men, herr-lich nach jü-di-scher Art in ein Grab ge- le-



Autographie: Carmen Verlag, Berlin-Steglitz, Grillparzerstr. 15